ENRIQUE PIÑEYRO

EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA

GARNIER HERMANOS

PARIS

A

RUFINO JOSÉ CUERVO

EL ROMANTICISMO

EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA

POR

ENRIQUE PIÑEYRO



PARÍS
GARNIER HERMANOS, LIBREROS-EDITORES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

INTRODUCCIÓN

Como el título de este libro desde luego lo indica, no he pretendido historiar en él dogmáticamente la literatura moderna española durante el período romántico, sino estudiar sucesivamente los principales escritores que florecieron en España durante la primera mitad del siglo XIX, que es la época en que allí predominó el romanticismo. He agrupado los autores, primero, conforme á su importancia relativa, en una serie de monografías críticas y biográficas, atendiendo sobre todo al género en que más han brillado, y no siempre al orden cronológico estricto: de este modo Bretón y Vega, por ejemplo, anteriores, por la fecha del nacimiento, á Zorrilla ó á Campoamor, están, sin embargo, colocados después, porque principalmente brillaron en el género cómico, mientras que todos los otros se distinguieron, bien como dramáticos, bien como líricos. Los poetas que

juzgo de segundo orden, aparecen en seguida, congregados bajo el título común de *Dii minores*. Trato después aisladamente de dos prosistas celebrados, Donoso Cortés y Balmes. Por último, con varios poetas más, interesantes, aunque no acreedores á mi parecer á más largo estudio, he reunido los otros prosistas, repartidos en una especie de miscelánea final. En ese tiempo no fué la prosa cultivada en España tan asidua ó tan fructuosamente como el verso. No tuvo entonces escritores que ocupen lugar parecido al que en Inglaterra obtuvieron Macaulay ó Carlyle, en Francia Michelet ó Sainte-Beuve, nombres que escojo entre varios otros igualmente distinguidos. La novela misma, que tanto prosperó en otros países, que tanto renovó y engrandeció el dominio de la prosa, llevándola triunfalmente por regiones de la poesía, en manos de artistas tan originales y eminentes como Scott, como Balzac, como Victor Hugo, como Manzoni, como Mérimée, no logró crear en España más que pálidas imitaciones de las obras del novelista escocés. Mi intención, pues, se ha concretado en suma á estudiar, más ó menos detenidamente, según los casos, aquellos escritores castellanos cuyas obras revelan el desenvolvimiento y aplicación al arte literario de las nuevas ideas ó combinaciones estéticas, que en España, como en todas partes, se comprenden generalmente bajo el nombre de románticas.

No he creído indispensable escoger alguna entre la multitud de definiciones que del romanticismo se han formulado hasta el presente. Todas son hasta cierto punto exactas, ninguna enteramente satisfactoria; pero sobre el significado general del término, en cuanto designa en cada país un período especial del movimiento literario que, iniciado en Alemania desde fines del siglo XVIII, fué sucesivamente amoldándose á situaciones diferentes de los países, conformándose á tradiciones nacionales y propagándose por Europa y por América, en oposición más ó menos declarada á los cánones artísticos predominantes, — puede afirmarse que existe acuerdo universal y completo y que todos hoy entienden de un mismo modo lo que por romanticismo se quiere expresar.

La situación especialísima en que España se encontró durante el primer tercio del siglo XIX; mejor dicho, desde la invasión de las tropas francesas en 1808, hasta la muerte de Fernando VII en 1833, permite deslindar de manera acaso más precisa que en ninguna otra parte el comienzo de la era romántica. Con ese monarca y con su sistema de gobierno, justamente aborrecido, desapareció, para nunca más volver, un mundo de cosas, de abusos, errores, iniquidades; y en literatura, lo mismo que en política, inauguróse instantáneamente un nuevo régimen, una nueva existencia. Los que habían ahora de figurar y brillar en la nueva escena, los corifeos de la

revolución literaria que estalló inmediatamente al disminuir la inmensa compresión que todo lo sofocaba y extinguía, tenían ya por de contado edad de hombre, estaban prontos, preparados, manejaban la pluma desde mucho antes; pero unos vivían proscriptos, errantes en tierras extrañas, sin público á quien comunicar sus ideas, sus creaciones; otros, arrinconados en la patria, publicaban sólo lo que censores imbéciles ó malignos desdeñosamente les consentían. Así fué que, ó al descorrerse el telón político y cambiar la escena, aparecieron vestidos con la nueva armadura, listos á combatir, á propagar y defender las nuevas ideas, cada uno conforme á su temperamento y al grado de preparación, Larra, Gil y Zárate, Bretón, Vega, Escosura y los demás; al mismo tiempo que de fuera acudían Martínez de la Rosa, Ángel de Saavedra, Alcalá Galiano, Espronceda, todo un estado mayor de un futuro invencible ejército, que por varios lados se formaba y adiestraba. En el prólogo de *Hernani* definió Víctor Hugo el romanticismo diciendo que era « el liberalismo en literatura ». La definición aplicada á España es bastante exacta. Todos los románticos de los primeros años eran liberales, y querían libertad en el arte como en el sistema de gobierno; al principio, por lo menos, se pedía unánimemente.

Poco después de llegado el siglo al medio de su curso, apuntan otras tendencias en la poesía lírica,

en la dramática, en la novela más señaladamente; los autores nuevos comienzan á apartarse del ejemplo de sus predecesores; se presiente una nueva era literaria, y política también. La España agitada, convulsa, de la encarnizada guerra civil, de la contrastada regencia de Espartero, de la violenta, implacable reacción de los moderados, satisfechos al fin por haber hallado en Narváez el jefe que necesitaban, iba lentamente transformándose, preparándose á tomar su parte en el progreso de las artes de la paz, á afirmar su nuevo porvenir. No habían, por supuesto, desaparecido de una vez todos los románticos; algunos de los más famosos continuaban escribiendo; mas poco á poco, cual era de temerse, esas últimas voces, resto de lo que había sido coro tan lleno y tan hermoso, fueron también callando. Como el himno sublime que los Girondinos de la revolución de Francia entonaron, antes de morir, al pie del cadalso; canto de triunfo y de luto, cuya intensidad iba menguando á medida que el verdugo tronchaba las cabezas, cuya última solitaria nota se perdió en el espacio al extinguirse, según la expresión de Michelet, « la voz grave y santa de Vergniaud », el último ejecutado, así se apagó en España, el 23 de Enero de 1893, al cesar Zorrilla de vivir, la última voz del coro de poetas, que con tan resonante inspiración había cantado y acrecido la gloria de la patria Pero hacía ya algún tiempo que el romanticismo,

como escuela preponderante, había perdido su prestigio y casi toda su influencia sobre la juventud.

Todos los escritores que en este libro, ó se estudian ó brevemente se mencionan, nacieron, ó á fines del siglo anterior, ó en los primeros veinticinco años del XIX. Sírveme, pues, el año de 1825 como límite fijo en mi trabajo, y doy al mismo tiempo por sentado que, cuantos después vinieron, se educaron, se formaron y entraron en la lid cuando las enseñas románticas se retiraban ya del campo, y fueron, aun á veces sin darse quizás ellos mismos cuenta, arrastrados por el viento de reacción que comenzaba á soplar, que en sus pliegues traia nuevas fórmulas, nuevos métodos de observación y de composición literaria.

La lucha entre clásicos y románticos nunca tuvo en España la extensión y encarnizamiento que en otras partes, que en Francia particularmente. El triunfo fué más fácil; la Academia Española de la lengua carecía de la consideración social de la francesa, no había Universidad ni cuerpo enseñante fuertemente organizado para defender la educación clásica y oponerse á toda innovación, ni tampoco el público se interesaba y apasionaba tanto como en Francia por las disputas literarias. El enemigo también era menos robusto. Toda la literatura del siglo XVIII había brotado y crecido en el suelo español como una institución borbónica trasplantada,

como una consecuencia de la dinastía traída é impuesta con las armas por Luis XIV, y sus raíces no habían penetrado muy hondo en la tierra nacional, salvo en los últimos años, y en los primeros del siglo XIX, por medio de Meléndez, Cienfuegos, Quintana. Pero Meléndez y Cienfuegos habían fallecido muy al principiar la centuria, y Quintana, coleccionando y comentando, en el *Cancionero* de 1796 y en su primer *Parnaso*, romances antiguos y composiciones líricas, invitaba á todos á volver la vista hacia horizontes más dilatados y preparaba, sin expresamente buscarlo, el advenimiento del romanticismo. El teatro, además, el gran arte nacional de la Comedia creada por Lope de Vega, que tan popular había sido, desdeñado y olvidado ahora, en su propia patria, se admiraba en Alemania, se ensalzaba como uno de los grandes monumentos de poesía romántica, por críticos que colocaban á Calderón en puesto inmediato al de Shakespeare, que buscaban en la antigua literatura dramática española ejemplos y estímulos en pro de la reforma romántica: singularmente los hermanos Augusto y Federico Schlegel, lumbreras del romanticismo alemán, cuyas obras críticas principales, *Curso de Literatura dramática* é *Historia de la Literatura antigua y moderna*, desde temprano traducidas al francés, eran muy leídas en España, y luego también traducidas. — No olvido la intervención más directa de Böhl de Faber,

pues se ejerció dentro de España misma, y á que se alude en el curso de este libro.

Uno de los críticos mejores de la época, Alberto Lista (1775-1848), profesor eminente, poeta distinguido, clásico siempre por gustos y por educación, no mostró en contra de las nuevas doctrinas la tenaz é irreconciliable repulsión de los viejos críticos franceses.

Al contrario, por blandura de carácter y por cariño á la juventud, en especial á sus numerosos antiguos discípulos, atraídos casi todos ellos á las nuevas doctrinas por simpatía real y por amor de la libertad, miró con indulgencia el romanticismo, y en las célebres lecciones del Ateneo de Madrid trató de legitimar sus orígenes y fijar su nobleza, ligándolo al teatro español del siglo XVII, á Calderón más especialmente, pues respecto de Lope de Vega no adivinó todo lo que una crítica más moderna le atribuye y reconoce. Esas lecciones de Lista, comenzadas en 1822, interrumpidas al año siguiente por causa del restablecimiento del poder absoluto de Fernando, no fueron reanudadas hasta doce años después, en la misma ciudad y el mismo local. Pudo así inaugurarlas en ese segundo período, recordando el caso parecido de Luis de León, por medio de estas palabras : *Dijimos en la sesión de ayer*, y agregando modestamente : « Esta coincidencia con aquel grande hombre me sería sumamente lisonjera, si yo solo, y

no toda la nación, hubiese participado de la terrible catástrofe de 1823. »

Hizo entonces Lista al romanticismo el honor de ampliamente discutirlo, aunque en aquella fecha, cuando ya Rivas y Larra habían escrito el *Don Álvaro* y el *Macías*, no era extraordinario favor, ni tampoco novedad. Redújose en suma á aconsejar tímidamente á los románticos que « respetasen las unidades de tiempo y de lugar todo lo posible ». Pero la rehabilitación del teatro nacional, que hubiera emprendido sin duda desde 1823, si hubiese entonces podido continuar sus lecciones, y que después fué tema constante de su enseñanza en la cátedra ó en la prensa; fomentó el desarrollo de las nuevas fórmulas dramáticas é influyó en el íntimo fecundo enlace de escuelas, de formas y caracteres, cuya descendencia es la larga sucesión de piezas dramáticas que comienza en el *Trovador* y los *Amantes de Teruel*.

Otro crítico de menos nota, erudito é investigador paciente, Agustín Durán (1789-1862), en un *Discurso* sobre el antiguo teatro español y « el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar », prestó servicio mucho mayor, aunque por desgracia el folleto en que se publicó circuló poco, y desde 1828 no volvió á reimprimirse hasta que la Academia Española lo insertó en sus *Memorias* más de cuarenta años después (tomo II, 1870). Trata en él la cuestión del romanticismo desde

un punto de vista más elevado, y deplora que no se hubiese dado aún á la juventud española « una idea de lo que es el género romántico, á pesar de que en Alemania, Francia é Inglaterra está casi terminada la discusión sobre la materia ». El trabajo es excelente y puede hoy todavía leerse con algún provecho. Si en medio del silencio, la opresión intelectual que afligía á España en ese año de 1828, hubiese sido más leído, y provocado el interés que merecía, podría señalarse su aparición como la fecha más aproximadamente exacta para dar principio á una historia del romanticismo.

Menos fácil es descubrir algo igualmente preciso para marcar el término, el agotamiento de la escuela, pues en realidad la muerte de Zorrilla, que para ello me ha servido, no significa mucho. Zorrilla se sobrevivió largo tiempo, y las producciones de la segunda mitad de su carrera son inferiorísimas comparadas á cuanto escribió antes de 1852, antes del poema *Granada*.

También es cierto que si el romanticismo feneció entonces como escuela dominante, si no se le había de volver á ver por ahora, cual en la época del triunfo, imprimiendo á la vez su carácter en todas las manifestaciones de la belleza artística, en poesía lo mismo que en prosa, que en pintura, escultura, música, arquitectura, aisladamente habrá siempre á quienes se aplique el título de románticos por éste ó

aquel rasgo, éste ó aquel motivo. Así, por ejemplo, lo fué el autor de *Salammbô*, á pesar de contársele con razón por su *Madame Bovary* entre los que primero inauguraron en Francia la escuela realista, sucesora inmediata de la romántica ; así Echegaray en España, Rostand en la misma Francia, parecen hoy en sus piezas casi tan románticos como Vacquerie ó como Zorrilla. Pero esto evidentemente es otra cosa, otra faz de la cuestión, y no hay para qué insistir en ello.

Dos palabras más, y he concluído.

Este volumen, escrito en París por un hispanoamericano, editado en la misma ciudad por una casa francesa, se encamina especialmente hacia los que en América hablan la lengua castellana, y no pretende, es claro, enseñar cosa alguna á los españoles, ni siquiera recordársela. Sigue en esto el autor, discípulo humilde, á maestro esclarecido : Andrés Bello, en el prólogo de su *Gramática de la Lengua*, que advirtió que no tenía « la pretensión de escribir para los castellanos » y que solamente se dirigía « á sus hermanos los habitantes de Hispano-América ». Lo que él, pudiendo lograrlo, lográndolo en efecto, no quiso solicitar de antemano, no lo ha de pretender quien tanto dista del incomparable predecesor.

Fáltame, por último, decir que, al inscribir en la primera página el nombre de mi amigo el señor R. J. Cuervo, me han movido igualmente la amistad

y la gratitud; á la amenidad de su trato, á su gran saber, á su instructiva conversación, á su biblioteca, más rica que la mía en libros españoles, debo mucho de lo que en este libro se encuentra.

EL ROMANTICISMO
EN ESPANA

I

MARIANO JOSÉ DE LARRA

I

El romanticismo, que allá por el año de 1830 comienza en España á imponer sus fórmulas y doctrinas; que renovó brillantemente el arte literario, y entre muchos poetas líricos y dramáticos produjo artistas de tanto valer como Espronceda, Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Zorrilla, sólo cuenta entre sus prosistas á Larra como escritor de primer orden, y Larra por desgracia vivió muy poco, pues murió á los veintiocho años de edad, gastó lo mejor de su ingenio improvisando de un día para otro artículos de periódico, literarios ó de costumbres, en los cuales sin embargo se funda la importancia de

sus obras ante la posteridad, la parte principal de la reputación que muy merecidamente conserva. Únicamente Donoso Cortés, que nació en el mismo año que Larra, podría citarse como prosista eminente del mismo período, y Donoso cultivó poco las letras puras; fué más bien jurisconsulto, publicista, filósofo, como luego se verá.

Entre los románticos ocupa Larra y llena él solo un momento importante de la historia de la escuela en su país; fué un iniciador, abrió el primero caminos por donde los demás siguieron. Su *Macías* es el primer drama romántico en verso y con metros variados que apareció en España, y durante mucho tiempo se representó con aplauso en los teatros de su patria y de la América española. Su novela *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, en que sirve también el mismo Macías de protagonista, es la más interesante, la mejor trabajada imitación de Walter Scott que se hizo en lengua castellana. Como crítico dramático no tuvo rival en su tiempo, ni después ha habido quien le supere; sus juicios del *Trovador* de García Gutiérrez, de los *Amantes de Teruel* de Hartzenbusch, son hoy todavía lo más exacto, justo y completo que se escribió sobre esas dos obras, capitales en el desarrollo del romantícismo español. En fin, sus artículos de costumbres, los cuadros satíricos en que tan vigorosamente pinta los hombres y los sucesos políticos de su época, son pequeñas obras maestras, que reproducen con tanta gracia y penetrante observación como el mismo Cervantes, y con

dosis extraordinaria de amarga franqueza además, la vida pública y privada de España en aquel período verdaderamente crítico, cuando con Fernando VII agonizaba el régimen opresor de absolutismo y predominio teocrático, y con su hija Isabel, todavía entonces en la infancia, crecía y se ensayaba otro régimen de monarquía limitada y libertad relativa. Pero antes de fenecer lo uno y de afirmarse un tanto lo otro, debía mediar un espacio confuso, incierto, borrascoso, de sinsabores y tristezas infinitas. Dentro de él precisamente, durante sus siete ú ocho años más revueltos y sombríos, empieza y acaba la vida literaria de Mariano José de Larra.

Vino al mundo en Madrid el año de 1809, hijo de un médico militar, que á pesar del odio tan extendido entre los españoles contra el invasor, se mantuvo al servicio de las tropas del emperador Napoleón. Cuando el ejército francés comenzó en 1812 la retirada final de la península, entraron también padre é hijo en Francia. No volvió Larra á su país hasta 1817, y volvió sin saber hablar bien, como era natural, ni el castellano ni el francés, aunque un poco mejor el segundo que el primero. Con motivo de la profesión del padre no tuvo al principio domicilio fijo; después intentó en varias universidades el estudio del derecho, con objeto de hacerse abogado: así lo dice el autor de la biografía que precede á la edición madrileña (1843) de las llamadas Obras Completas. Según las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos, era medicina lo que estudiaba

en la Universidad de Madrid (1). Pero la fortuna escasa de la familia, el carácter poco manso y poco dúctil del joven y las aficiones literarias que desde el principio mostró, le hicieron desistir de ese primer propósito, y establecido después en la capital, con un pequeño empleo del gobierno, no suficiente para darle lo necesario para vivir, mayormente desde que cometió la locura de casarse á los veinte años en pleno desacuerdo con su familia, se entregó por fin al cultivo de las letras, recurso casi siempre, dice en uno de los números del *Pobrecito Hablador*, del que no ha tenido otro.

Engolfado en el movimiento literario de la capital, comenzó entonces la vida de café, de teatro, de redacciones de periódico, escribiendo sin cesar, arreglando del francés y haciendo representar dramas y comedias, reuniéndose en el café del Príncipe, el *Parnasillo*, como lo llamaban, con los principales escritores y artistas de la época, aunque nunca llegó á crearse entre ellos verdaderas simpatías, á causa, según Mesonero, de « su innata mordacidad ». Á medida que iba creciendo su reputación y se pagaban mejor los productos de su pluma, entraba más y más en el gran mundo madrileño, donde su juventud, su talento, su porte elegante y sus maneras corteses, predisponían desde luego en su favor. Allí se formó relaciones de todo género, anudó intrigas

(1) Lo supongo error de Mesonero. En otro lugar dice equivocadamente que Larra murió á los treinta y un años. (*Memorias de un setentón*, Madrid, 1881, t. II, pág. 53 y 85.)

amorosas, una de ellas tan vehemente y contrastada que lo arrastró al suicidio, disparándose una pistola en la sién en su propio aposento, al lado de la pieza en que se hallaban su esposa y sus tres hijos. Triste, penoso fin, mas irremediable, fatalmente inevitable; la entrevista trágica con la mujer amada, que precedió inmediatamente al desenlace, no hizo más que precipitarlo. Basta leer la serie de opúsculos admirables escritos por Larra en los últimos seis meses de su vida para quedar dolorosamente convencido de que sucedió lo que por fuerza tenía que suceder, lo que ningún recurso humano hubiera podido evitar.

En estas pocas líneas está resumida toda la historia de su vida, lo que de ella importa saber para comprender bien sus escritos. Podemos ahora irlos siguiendo paso á paso.

Cuando á los veinte años se halló en Madrid, desconocido, con cargas de familia y forzado á buscar el sustento por medio de su pluma, puso naturalmente en el teatro su principal esperanza de fortuna. No era cosa bien retribuída la ocupación de autor dramático, pero éralo de todos modos mejor que cualquiera otra. De ella vivían ya Bretón de los Herreros y Gil y Zárate, ambos mayores que él, pues nacieron en 1796, y habían hecho ya representar comedias que, si no muy buenas, no son de las peores entre las suyas, como *Á Madrid me vuelvo* del primero y *Un año después de la boda* del segundo. También Ventura de la Vega, que era casi de la misma edad que Larra, se ejercitaba ya en-

tonces en esas traducciones y arreglos del francés, en que tan especialmente llegó á distinguirse. Para ganar algo era preciso trabajar mucho, porque la tarifa de precios era bien baja; los que más caro se pagaban obtenían de los empresarios por cada pieza y por toda remuneración una suma de trescientas á cuatrocientas pesetas, y luego del editor, por la propiedad absoluta de la obra, no más de ciento veinticinco: eso, según el mismo Mesonero Romanos, fué lo que Bretón y Gil recibieron por las dos comedias citadas arriba, á despecho del buen acogimiento que merecieron. Empresarios y editores, de acuerdo en ello con el público, daban tan poca importancia á la cuestión de arte, sentían tan reducida confianza en la imaginación y valor propio de los autores, que pagaban suma igual por las piezas traducidas y por las originales (1). Así se comprende que hubiese Ventura de la Vega trabajado durante veinte años y traducido más de setenta piezas del francés, antes de producir la primer obra exclusivamente suya, *El Hombre de mundo*, estrenada en 1845.

Dió á luz Larra sin éxito alguno su primer trabajo periodístico en 1828, á los diez y nueve años; él mismo reconoció la debilidad de ese ensayo precoz, que en forma de cuadernos, á intervalos irregulares, publicó bajo el nombre de *El Duende satírico*, no incluyéndolo en la primera colección de sus artículos, formada en 1835.

(1) Mesonero Romanos, *op. cit.*, t. II, pág. 65.

El 27 de Abril de 1831 se estrenó con gran favor en el teatro una comedia en cinco actos, titulada *No más mostrador*. Muchos la han creído siempre obra original de Larra; el Marqués de Molins, contemporáneo y amigo particular suyo, la tenía por tal todavía medio siglo después, y así lo afirma en su interesante biografía de Bretón de los Herreros (1). No lo es en realidad, aunque se encuentren en ella pedazos enteramente suyos, además de que en la armazón general de la pieza se requería una tarea de ajuste, coordinación y relleno, que Larra muy bien desempeñó.

Sobre dos originales franceses, el *vaudeville* en un acto *Les adieux au comptoir*, de E. Scribe, y la comedia en tres que el 2 de Fructidor del año X de la república francesa hizo representar en el teatro Louvois M. Michel Dieulafoy con el título de *Le portrait de Michel Cervantes*, están construídos los cinco actos de *No más mostrador*.

La piececita de Scribe suministra la materia del primer acto y mitad del segundo en la comedia de Larra. Sugiere además el desenlace, idéntico en ambas. Trátase de un matrimonio de comerciantes enriquecidos: la mujer, doña Bibiana, llena de afectación y aspiraciones nobiliarias, pretende que su marido, don Deogracias, abandone la tienda y se preste á alternar con ella en la buena sociedad y buscar algún partido brillante para su hija Julia. El

(1) *Bretón de los Herreros...* por el Marqués de Molins. Madrid, 1883, pág. 155.

bonachón de marido quiere por su parte casarla con el hijo de uno de sus corresponsales, á lo cual la obstinada y dominante mujer resueltamente se opone. Scribe desenvuelve y desenlaza esta situación, vulgar y mil veces explotada, con su habitual maestría, y compone en suma un *vaudeville à couplets* ligero y agradable. La acción en él se anuda inventando don Deogracias que el novio por él preferido se haga pasar ante doña Bibiana como un Conde de título conocido y prototipo de elegancia madrileña. Ello se aclara en seguida y todo acaba bien.

Larra, deseoso de beneficiar mayor terreno extendiéndose hasta cinco actos, toma de la comedia de Dieulafoy (1) la idea de hacer aparecer en carne y hueso al susodicho Conde, el cual á su vez, por una serie de combinaciones que no importa recordar, asume el nombre y la situación del primer pretendiente, y de uno en otro *quid pro quo*, alguno bien forzado é inverosímil, se arriba lánguidamente al término del quinto acto, renuncia doña Bibiana á sus ridículas nociones, pide perdón á su marido y

(1) *Le portrait de Michel Cervantes* es una comedia bastante bien escrita, cuya acción se supone pasar el día mismo de la muerte de Miguel de Cervantes. Alguien propone, como un episodio, hacia el fin del segundo acto, al protagonista, que es un pintor llamado Morillos, la especulación de hacer el retrato del « pobre diablo » que acaba de fallecer, porque desdeñado en vida no podría menos la gente de querer poseer después de muerto su verdadera efigie, pues no se había hecho antes otro retrato. De ahí el título. Resulta de ello simplemente una serie de juegos de escena y falsas representaciones del supuesto cadáver; pero del verdadero Cervantes no se trata más.

compendia éste la moral casera de la obra con estas palabras antes de caer el telón: « Casaremos á nuestra hija y nos honraremos con el trabajo, que si algo hay vergonzoso en la vida, no es el ganar de comer, sino el no hacer gala cada uno de su profesión, cuando es honrosa. » Moraleja bien llana y vulgar, pero no mucho más que la proclamada por don Diego al finalizar el *Sí de las niñas:* « Esto resulta del abuso de la autoridad, de la opresión que la juventud padece... »

El argumento, como se ve, no es ni bastante original ni muy interesante, y á partir del segundo acto el andar de la pieza no es todo lo rápido que debiera. El éxito que alcanzó se explica únicamente por sus méritos de forma, la viveza del diálogo y la transparente elegancia del lenguaje; sin duda por eso se conservó mucho tiempo en el repertorio usual de las compañías de cómicos trashumantes en España y en América.

Hasta los días de Moratín no se encuentran en la moderna literatura española comedias en prosa bien escritas. La prosa castellana se presta difícilmente al género cómico. Jovellanos en el *Delincuente honrado*, y otros, siguiendo huellas de Diderot ó de Sedaine, escribieron con buen estilo dramas en prosa; pero en cuanto á comedias, la gran tradición francesa del siglo XVIII, que va del *Turcaret* de Le Sage, pasando por Marivaux hasta llegar al ingeniosísimo Beaumarchais, apenas tuvo en España seguidores. Bretón, es verdad, escribió en prosa su primera comedia, *Á*

la vejez viruelas, y tradujo otras del francés, todo antes que Larra; pero el talento de Bretón no brilla más que en verso. Su prosa es siempre cualquier cosa, mientras que su facilidad de versificar es una perenne maravilla.

Moratín es discípulo declarado de Molière; entre sus comedias se encuentran cuatro en prosa, dos originales y dos traducidas; prosa excelente, de intachable corrección, llena á menudo de verdadera gracia cómica, pero en el *Sí de las niñas* hay poco para hacer reir; es una comedia sentimental, casi un drama, excepto el desenlace. De los dos únicos actos de *El Café* ó *La Comedia Nueva*, el segundo carece enteramente de interés dramático, y en el primero, á pesar del vigor satírico con que pone en ridículo los poetastros de la época, debilitan su efecto las tiradas de don Pedro, el personaje por cuya boca habla Moratín mismo, que es siempre pesado, de una severidad antipática, aunque no sea ésta evidentemente la intención del autor. De sus dos traducciones de Molière, el *Médico á palos*, única que siempre se representa con aplauso, es un sainete en tres actos, no una verdadera comedia, un fin de fiesta, « una farsa muy alegre y muy bufa, cual las demanda el gusto vulgar », como de ella dijo Voltaire.

Los discípulos ó continuadores de Moratín, es decir, Gorostiza y Martínez de la Rosa primero, luego el fecundo Bretón, escribieron en verso, si no todas, las principales de sus obras. La buena comedia en

prosa puede considerarse relegada al olvido, y nada hubo entonces en España que revelara esfuerzo serio de cultivar el género que ha cubierto á Francia de gloria en el siglo XIX.

Larra, que no aspira á tanto como acercarse á Molière, que tiene más bien algo de Beaumarchais, del Fígaro (á quien luego había de tomarle el nombre), no llega ciertamente á la perfección de forma característica en Moratín; tampoco lo busca. Su estilo, más suelto, más animado, no produce la impresión de frialdad, de dureza, de pulimento excesivo que conserva la prosa de Moratín. Manejada por Larra la lengua castellana se adapta más fácilmente al efecto teatral, así como se presta mejor á un estudio profundo de caracteres, á la punzante amargura de una sátira que va mucho más lejos que la de su ilustre predecesor. Párrafos como el siguiente, llenos de frases breves, expresivas, transparentes, que imprimen desde luego todo su efecto en el espectador, son raros en Moratín. Hállase en la primera escena, la exposición de la comedia, y no se encuentra nada parecido en el *vaudeville* de Scribe:

« Mira, mujer. Bibiana Cartucho eras cuando me enamoré de ti, por mi mala estrella; con Bibiana Cartucho me casé, que ojalá fuera mentira, para purgar mis pecados en este mundo; y para mí Bibiana Cartucho has sido, eres y serás hasta que me muera; y si te mueres tú antes, en tu lápida he de poner: aquí yace Bibiana Cartucho, y nada más. » He conocido en mi niñez muchos aficionados al teatro que

sabían de memoria esas líneas, hoy ya completamente olvidadas.

Con más confianza ahora en sus propias fuerzas y apoyado en la notoriedad que á su nombre había dado el éxito de la comedia, emprendió en Agosto de 1832 la publicación de *El Pobrecito Hablador, Revista satírica de costumbres, etc., por el bachiller don Juan Pérez de Munguía*, que á intervalos irregulares, como el *Duende satírico* anterior, estuvo apareciendo hasta el mes de Marzo del año siguiente. La confianza del editor era sin embargo moderada, cual convenía á un joven de veintitrés años que se erige en censor de costumbres; propónese, como dijo, « la sátira de los vicios, de las ridiculeces y las cosas », y anuncia en el artículo-prospecto que la publicación no será siempre original, que publicará materiales traducidos, arreglados ó refundidos, algo así como « una capa con embozos nuevos ». En virtud de este sistema, más cómodo que plausible, es el primer artículo del primer número una simple adaptación á costumbres españolas de otro del escritor francés Jouy, tan célebre en los tiempos del primer Imperio bajo el nombre de « *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* ». Pero no tarda el *Pobrecito* en soltar los andadores, y casi todo el resto de la serie es original.

Mesonero Romanos descubre en sus *Memorias* (1) particular empeño de hacer constar que la publicación de Larra comenzó en Agosto de 1832 y que sus

(1) Mesonero Romanos, *op. cit.*, t. II, pág. 84.

artículos de costumbres, luego reunidos bajo el título de *Panorama Matritense*, aparecían desde Enero del mismo año en las *Cartas españolas*. Vano empeño ciertamente. Como cuestión de forma, artículos de costumbres insertos en periódicos no habían de constituir un nuevo género literario sólo por ser españolas las costumbres retratadas, pues antes y después de Jouy, que publicó á principios del siglo las *Observaciones* de su *Ermitaño*, se trazaron cuadros satíricos del mismo modo. En cuanto al fondo, jamás ha habido algo entre sí más desemejante que los artículos de Larra y las *Escenas Matritenses*. Sin salir del *Pobrecito Hablador*, muy inferior á todo lo que después produjo Larra con el seudónimo de *Fígaro*, nunca fué Mesonero capaz de llegar al grado de agudeza y de vigor que hay en trabajos como el *Castellano viejo*, *Empeños y desempeños* ó *Vuelva Vd. mañana*, artículos ya notables, aunque sin la superioridad de pensamiento ni la trágica, elocuente misantropía de los últimos escritos de su eminente contemporáneo. El estilo así como la observación del *Curioso Parlante* tienden al suelo por su propio peso, son de una llaneza excesiva, mientras que la frase de *Fígaro* se viste de alas y colores que naturalmente la elevan y abrillantan.

Cansado de luchar contra la censura suspendió Larra la publicación de sus folletos, aunque fueron recibidos por el público con favor, éxito bien de apreciarse en aquellos días en que el mismo *Pobrecito Hablador* nos cuenta que no pudo llegar á ave-

riguar si en el país no se leía porque no se escribía, ó no se escribía porque no se leía. Un rayo inesperado de luz en medio de las tinieblas del ominoso reinado de Fernando VII vino, gracias á la última esposa del monarca, á iluminar por breve término el horizonte en 1832 é infundir la esperanza de un poco de libertad para las letras, del derecho siquiera de escribir todo aquello que en nada lastimase los intereses permanentes del trono y de la Iglesia. Ya Larra, con objeto de conciliarse la censura, había quemado hasta inmoderadamente incienso á los pies de Fernando en uno de los primeros números del periódico, dando gracias á tan benévola Majestad por una serie de beneficios que enumera: entre otros, por haber mandado substituir el suplicio del garrote al de la horca para las frecuentes condenaciones á muerte que entonces ocurrían.

Pero, con incienso ó sin incienso, el resultado había de ser el mismo. La vislumbre de esperanza se desvaneció muy pronto. El régimen no aflojaba las férreas trabas, y el *Pobrecito Hablador* murió porque donde quiera que volvía los ojos encontraba « una pared que fuera locura pretender derribar ». Suspendió, pues, la publicación, advirtiendo para descargo de su conciencia que « si números enteros han sido dedicados á objetos de poca importancia, no ha sido porque fuese tal nuestra intención, sino por la naturaleza de las cosas que nos rodean », con lo cual aludía á la inexorable censura, de la manera velada en que era posible hacerlo.

II

El romanticismo entró primero en España por medio de Walter Scott; de sus traductores franceses, mejor dicho :

« Me he ajustado con un librero para traducir del francés al castellano las novelas de Walter Scott, que se escribieron originalmente en inglés, y algunas de Cooper... Doce reales me viene á dar por pliego de imprenta, y el día que no traduzco, no como. » Estas palabras pone el *Pobrecito Hablador* en boca de un « autor de todos conocido, que es hombre de mérito ».

La filiación, por lo tanto, es directa y legítima. Walter Scott tradujo al inglés en su juventud el primer drama de Gœthe y la *Leonor*, balada famosa de Bürger, obras que, en cierto modo, puede decirse, despertaron en él nuevo ardor poético y lo encaminaron por nuevas sendas literarias. Francia tradujo al novelista escocés y á su imitador americano, y de Francia pasaron á despertar también en España la afición á la nueva literatura. No olvido que la Francia estuvo en contacto por otros rumbos con Alemania ; pero aquí hablo sólo de España, adonde ni el libro de la baronesa de Staël ni las traducciones de Gœthe y Schiller llegaron hasta más adelantado el siglo.

Durante los últimos años de Fernando, hasta su

muerte en 1833, los rigores de la censura se ejercían por igual sobre escritos españoles y sobre los que se importaban del extranjero. No penetraban fácilmente en Madrid las primeras obras de los románticos franceses, sospechosas desde luego por su procedencia, su carácter innovador y el poco respeto que las informaba hacia la dignidad real, tal como en España se comprendía; y si bien Larra, que conocía perfectamente el francés, lograría probablemente leer las novedades de Francia, de seguro que muy pocos en España pudieron poseer y saborear los libros de Víctor Hugo y demás románticos, hasta que expiró el monarca y comenzó á levantarse la densa niebla que cubría el país. En ese año último y sombrío de la vida del soberano acopió los materiales y compuso Larra su novela *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, publicada á principios de 1834.

Tiene enteramente la apariencia de una novela de Scott; el mismo corte, el mismo andar lento de la narración, diálogos largos, capítulos sin título, siempre precedidos de un epígrafe en verso, tomado generalmente de alguna balada ó romance antiguo, y al principio de la obra una rápida ojeada sobre la historia y las costumbres de la época en que pasa la escena. Pero la semejanza real ahí termina; argumento, personajes, episodios, todo lo demás es enteramente español, aunque haya Juicio de Dios como en *Ivanhoë*, pasadizos que se rompen como en *Kenilworth* y algún otro detalle que recuerde al novelista escocés.

La leyenda de la vida y muerte trágica de Macías el Enamorado era popularísima en toda España, desde Galicia, donde nació el porfiado amador en torno de cuyo nombre se han adherido multitud de noticias fabulosas, hasta los opuestos confines de la península. En el siglo xv, en la época en que era Dante el inspirador de toda una provincia de las letras españolas, casi no hubo escritor que dejase de componer un Infierno más ó menos imitado directamente de la *Divina Comedia*; todos en él cantaron y lloraron su desastrado fin. El Marqués de Santillana reproduce débilmente el *Nessun maggior dolore* de Francesca para ponerlo en boca de Macías :

La mayor cuyta que àver
Puede ningún amador,
Es membrarse del placer
En el tiempo del dolor.

Pero Larra no cuida de seguir puntualmente los pormenores de la leyenda, tales como por primera vez aparecen reunidos y completados por Argote de Molina en su *Nobleza del Andaluzia*. El argumento ejerce sobre él una especial atracción, pues lo trata dos veces, primero como novela, luego como drama. Ambas obras, sin embargo, sólo tienen de común el nombre del protagonista, la pasión adúltera y el desenlace sangriento: este mismo diferente por los detalles en uno y otro caso. Las demás escenas son en ambas muy distintas.

Demuestra el autor haber estudiado con algún cui-

dado la historia general de España y de Europa, durante los primeros años del siglo XV y últimos del anterior, al trazar el fondo de su cuadro. Hay un esfuerzo real de reproducir con aproximada exactitud el período especial en que encierra su pintura. Es verdad que de Macías, el protagonista, apenas se sabe cosa alguna con certeza, ni la fecha de su nacimiento ni la de su muerte, casi nada más que su condición de enamorado *à outrance* y las cinco composiciones que le atribuye el Cancionero de Baena y que artisticamente valen poco. Los otros personajes, principalmente don Enrique de Villena y su esposa María de Albornoz, que en la novela hacen gran papel, fueron en realidad, según las crónicas y las historias, bastante diferentes de como Larra los describe y presenta, habiéndose con razón creído dueño de acomodarlos á su fantasía.

Las costumbres, la indumentaria, los mil detalles de la vida privada, no se ajustan bien, conforme opinión general de los críticos, á la verdad estricta; el más reciente, Menéndez y Pelayo, en las Observaciones preliminares del tomo X de las *Obras* de Lope de Vega, dice : « El que buscara en su obra colorido arqueológico, se llevaría solemne chasco. » El juicio me parece severo en demasía. Larra, sin duda, no era arqueólogo ni coleccionador de curiosidades como Scott, pero da pruebas de haber leído con cuidado en busca de detalles los poetas, cronistas y escritores de la época, de haber visitado con atención museos de armas y antigüedades, de haber seguido

con mucho cuidado textos antiguos como el *Libro de Montería*, y la impresión del lector común, al acabar la novela después de haber aprendido multitud de cosas poco sabidas, no concuerda con la de los críticos. Lo que en ella falta, considerada bajo este aspecto, no creyó probablemente Larra que era muy necesario, y se abstuvo de añadir, como Scott mismo y otros en casos análogos, notas y referencias al final para darla á no gran costa de erudito. Eso quiso el Duque de Rivas en su *Moro Expósito*, novela en verso del género de las de Scott, y logró hacer creer á críticos del peso de Alcalá Galiano y Enrique Gil que era el poema del más exacto y admirable colorido local. Hoy es imposible poner fe en la erudición del Duque; autoridad tan competente como D. R. Menéndez y Pidal nos afirma que completamente desconocía la Edad Media española (1). Ni siquiera hay que fiar en la exactitud de las listas de autoridades de las dos grandes notas finales, pues cita en ellas autores que ni aun tratan del asunto á que se refiere (2).

Puede hoy todavía ser leído con gusto y provecho el *Doncel de Don Enrique;* si no despierta el palpitante interés de *Ivanhoë* ó *Quintín Durward*, no es en conjunto inferior, por ejemplo, al *Cinq-Mars* de Alfredo de Vigny, una de las tres mejores novelas

(1) Ramón Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896, pág. 169.

(2) *Obras completas de Don A. de Saavedra, Duque de Rivas*, Madrid, 1897, tomo III, pág. 546.

del género histórico en Francia durante el período romántico. Las otras dos, como es sabido, son la *Crónica del tiempo de Carlos IX* por Mérimée y *Nôtre-Dame de Paris*. Vigny imita también mucho y muy de cerca á Walter Scott, es indudablemente más poeta que Larra, y los personajes de su novela, Richelieu, Luis XII, Ana de Austria, el padre José, tienen para todo el mundo una importancia que no puede compararse con las figuras del triste y pálido período de la historia de Castilla escogido por el novelista español. En *Cinq-Mars*, como en las célebres novelas de Scott, que acabo de citar, la naturaleza del argumento hace « desaparecer las pasiones particulares y privadas ante intereses más generales é importantes » (1). Pero Larra mantiene viva una fuente de interés que atrae y fascina. La intriga amorosa que en *Cinq-Mars* es débil y artificiosa, en el *Doncel* constituye el asunto mismo, y hay tanta sinceridad de pasión en Elvira y en Macías, que el efecto general es singularmente conmovedor. El último capítulo, con el epígrafe del Conde Claros, dispuesto como para producir un efecto misterioso que no tiene por cierto en el romance original, es de profunda y dolorosa melancolía.

El puesto de la obra además en la literatura de España del siglo pasado es único. Al que pidiera una novela histórica del período romántico no se le podría ofrecer hoy más que el *Doncel de Don Enrique*,

(1) *Le Roman historique...*, par Louis Maigron, Paris, 1898, p. 255.

y sin embargo en ese género probaron sus fuerzas Martínez de la Rosa, Espronceda, Escosura, Villalta, Enrique Gil y algún otro. *El Señor de Bembibre* de Gil, novela publicada mucho después, en 1844, cuyo argumento recuerda un poco el de *La Novia de Lammermoor*, se aleja ya mucho de la senda que siguieron Scott y sus discípulos y, aunque obra apreciable, sobre todo carece de la entonación viril y el movimiento dramático que distinguen á las buenas novelas de la escuela del autor de *Waverley*.

III

El *Macías*, « drama histórico en cuatro actos y en verso », representado en Madrid « con grandes aplausos », según nos cuenta Hartzenbusch (1), el 24 de Septiembre de 1834, no es tal vez como obra de arte tan interesante cual la novela sobre el mismo asunto, pero en la historia de la literatura dramática ocupa posición más importante y su influencia fué más extensa y más fecunda.

Era una gran novedad, aunque en cierto modo alguien ya había tratado de emprender el mismo camino. Las nuevas ideas estéticas y las reglas menos estrictas que desde el año de 1829 habían empezado á tomar posesión de la escena francesa, suprimiendo casi todas las trabas y limitaciones impuestas

(1) *Obras escogidas de Don A. Garcia Gutiérrez*, Madrid, 1866; *Prolbgo*, p. XV.

á la tragedia clásica, ejercieron por primera vez influencia en el teatro español el día del mes de Abril de 1834 en que se representó *La Conjuración de Venecia*, « drama histórico » de Martínez de la Rosa, primer ejemplo aplaudido de la nueva escuela. Larra, que tenía ya sin duda completo el plan de su *Macías*, redactaba entonces la crítica de teatros en la *Revista Española* de Carnerero, asistió á la representación, aprobó con viva simpatía y le dedicó en el periódico un muy favorable artículo.

El éxito de ese feliz y tímido ensayo de algo nuevo le mostraba el camino que contaba seguir, aunque la verdad era que Martínez de la Rosa poco recordaba los dramas de Dumas y mucho menos los brillantes poemas en verso de Víctor Hugo; era en realidad más bien un Delavigne español. El tono general, el meticuloso cuidado de no excederse, de mantenerse en el término medio, y el colorido gris de escenas á menudo demasiado desleídas, traían inevitablemente á la memoria el autor de *Marino Faliero* ó las *Vísperas sicilianas*. Pero esta vez al menos se veía en España una pieza bien construída, un cuadro histórico vigorosamente trazado á grandes pinceladas : el panteón de la familia Morosini, masas de pueblo circulando por la plaza de San Marcos iluminada, cada uno diciendo lo que la situación requería, seriamente, sin gracioso inútil ni lirismo exagerado. Luego una conjuración que estalla en pleno carnaval, la república que triunfa, y en el acto último la sala de audiencia del inexorable tribunal de los

Diez con las negras colgaduras y las fúnebres inscripciones, el Presidente que cae desplomado al reconocer su hijo en el acusado, los otros jueces que sin piedad condenan y mandan á la muerte en presencia de la mujer idolatrada. Todos los elementos del más patibulario melodrama, por desgracia no realzados por la versificación, pero iluminados de tiempo en tiempo por expresiones magníficas, patéticas, en una lengua elegante y sobria, y el conjunto en fin levantado sobre una base histórica grandiosamente concebida.

Larra, que era menos poeta que Martínez de la Rosa, que versificaba laboriosamente, pero que ayudado por su buen gusto y su inspiración de artista se sentía capaz de ir más allá que ese irresoluto innovador, aspiró á componer un drama que fuese de amor é histórico juntamente, valerse, como sus antecesores del siglo XVII, de la más completa libertad en el metro y en los movimientos, al mismo tiempo que aplicaba á sus ideas y sentimientos la franqueza, el calor y la energía de las piezas románticas francesas. El intento no podía ser mejor; pero él tampoco, al emprender el nuevo rumbo, tuvo energía para ir bastante lejos, quedóse á medio camino y otros vinieron detrás que sin miedo corrieron hacia adelante y se acercaron más á la meta deseada.

Carece en efecto *Macías* de la riqueza de acción, de la realidad pintoresca y animada, de la novedad de arte, que eran razón de ser del drama romántico : es demasiado seco, demasiado escueto como acción.

Aventajando tan notablemente á Martínez de la Rosa en lo poético de la forma y en la intensidad del sentimiento, fáltale la amplitud del cuadro histórico, la variedad de interés de la *Conjuración de Venecia.* El drama mismo que consagró Lope de Vega á la leyenda de Macías con el título de *Porfiar hasta morir*, obra que Larra en nada imitó, que consta sólo de tres actos, apenas puede decirse que contenga menos materia, aun descontándole todo lo que hay de inútil en la parte del gracioso.

El argumento del drama y el de la novela de Larra son entre sí muy diferentes. En aquél sabe el espectador desde la primera escena que Macías y Elvira se conocen y aman de antemano, que son esposos prometidos, que, como en la historia de los amantes de Teruel, hay un plazo fijado y que, si él se presenta antes de su vencimiento, es fuerza otorgarle la mano de su amada. Esto naturalmente desfigura y debilita la tradición, quitando al amor violento y adúltero, á « la porfía » del hombre, el carácter fatal de la leyenda y su efecto terrífico. Detenido Macías lejos de Andújar, ciudad donde pasa la escena, por intrigas de un rival y el malquerer de su señor, que es Villena y no el rey doliente, no puede llegar precisamente á tiempo, aunque acude presuroso el día mismo en que el plazo expira. Desde muy temprano se ha precipitado el matrimonio de Elvira con Fernán Pérez. Cuando al aparecer, hacia el medio del segundo acto, demanda Macías á su señor el cumplimiento de la promesa, lo contiene éste hasta el ins-

tante en que vuelve de la iglesia el cortejo nupcial, pues temiendo su venida se ha celebrado prontamente la ceremonia. Elvira cae desmayada al reconocer á su amante, que creía desleal á su palabra, y Macías, desesperado, se arroja á los pies de Villena gritando : « Señor! ó muerte ó venganza! » — La escena es rapidísima, está vigorosamente escrita, se oyen sólo frases breves que cierran dramáticamente el acto.

Logra introducirse Macías en la habitación de su rival afortunado, allí encuentra á Elvira vestida todavía con el traje de boda. En el dúo apasionado que pone el poeta en boca de los amantes, alegando el uno los derechos de su amor, la otra los deberes de su nueva situación, se oye resonar en verso algo muy parecido á la prosa y á la moral del autor de *Antony* :

Los amantes son solos los esposos.
Su lazo es el amor : ¿cuál hay más santo?
Su templo, el universo : donde quiera
El Dios los oye que los ha juntado.
Si en las ciudades no, si entre los hombres
Ni fe, ni abrigo, ni esperanza hallamos,
Las fieras en los bosques una cueva
Cederán al amor...

La influencia de Dumas se siente demasiado en todo este acto tercero Los amantes son sorprendidos allí mismo; Macías, frenético, desesperado, al ver que Elvira se humilla hasta implorar para él perdón de don Enrique, quien lo manda encerrar en una pri-

sión, lanza una invectiva violenta, declamatoria, pero muy en situación y de una energía en la expresión por momentos admirable. El actor Valero la hizo durante mucho tiempo aplaudir con furor por toda España.

Á esta peripecia sucede una escena que parece directamente venir del *Enrique III y su corte* del viejo Dumas. Fernán Pérez, el nuevo esposo, ciego de celos, amenaza matar á Elvira blandiendo su puñal; ella aguarda impasible el golpe, en lo cual cree él ver la prueba de su inmenso amor por el otro, y exclama:

Le ama, oh cielos, de tal modo,
que ya prefiere á su olvido
la muerte...
Mal haya el que tan amado
supo ser!...

como el duque de Guisa después de prueba idéntica prorrumpe: *Vous l'aimez bien, madame! Malédiction sur lui qui est tant aimé!* — Fernán pretende también, como Guisa, forzarla á dar una cita al amante para perderlo, y al negarse ella la coge del brazo con furor y la obliga á gritar: « Por piedad, me lastimáis, señor! », del modo mismo que la duquesa de Guisa, al sentir su brazo lastimado por el guantelete de acero, dice: *Vous me faites bien mal, Henri, horriblement mal!*

Por último, ante la obstinación de Elvira, llama aparte Fernán á un servidor para decirle:

Alvar, cuatro hombres buscadme...
me entendéis?

no tan claro, pero con las mismas siniestras intenciones con que Guisa en otra parte del drama grita : *Saint-Paul, qu'on me cherche les mêmes hommes qui ont assassiné Dugast!*

El cuarto y último acto del drama de Larra es bastante corto. Elvira, adivinando lo que trama su marido, corre á la prisión para prevenirlo. Después de un segundo dúo de amor, más bello que el anterior, y ambos al unísono en el sentimiento esta vez, es ya tarde para que logre Macías salvarse de Fernán y sus sicarios. Apenas sale á su encuentro vuelve mortalmente herido. Elvira se hiere con la daga de su amante, que él « alarga débilmente », y muere ella diciendo estos versos :

> Llegad... ahora... llegad... y que estas bodas
> alumbren... vuestras... teas... funerales.

Y si bien estas líneas y la naturaleza de la catástrofe y su colorido poético recuerdan algo el final de *Hernani*, las palabras siguientes de Fernán Pérez nos vuelven otra vez á la influencia de Dumas :

> Me vendían.
> Ya se lavó en su sangre mi deshonra.

Calderón, que más de una vez puso en escena maridos que lavan en sangre su deshonra, no concentraba así en breve frase final la catástrofe de sus tragedias. Fué Dumas quien desde 1831 puso de moda esas cláusulas lapidarias : *Elle me résistait, je l'ai assassinée!*

Dije antes que no era Larra tan poeta como Martínez de la Rosa, y basta poner al lado una de otra las elegías que ambos compusieron con motivo de la muerte de la Duquesa de Frías para comprender la diferencia. Carecía Larra sobre todo de sentimiento en la expresión; hay siempre en él algo de seco, de duro, de profundamente agriado y lastimado por los hombres y las cosas; llega fácilmente á la elocuencia; pero donde se requiere ternura, lágrimas en la voz, emoción comunicativa, fracasa casi siempre. Sus pasiones son reales y las expresa con sinceridad, pero suele haber en ellas tanto de orgullo, de vanidad, como de amor ó simpatía.

Sabía también hacer buenos versos, y con su gusto cultivado, su grande instrucción, la precisión de su lenguaje y el natural vigor de su estilo llegó á componerlos excelentes, como abundantemente se encuentran en el *Macías*. El teatro exige principalmente energía y claridad en la expresión, y pasajes como éstos, llenos de esas dos cualidades, siempre serán apreciados y aplaudidos:

Yo le maté, dirás: tu esposo en celos
arderá, temeroso de que al cabo
le vendas como á mí, y hasta tus besos
mentiras creerá. Cierto; y seránlo.
Ella, Fernán, me amó, y volverá á amarme:
si constancia te jura es solo engaño;
también á mí me la juró, y mentía.

La poesía de fondo y forma que aquí falte está compensada por la fuerza y la brillante concisión.

Esto sucede no sólo en los endecasílabos; también los octosílabos son á menudo admirables en el *Macías*, que tiene series de redondillas rotundas y perfectas, dignas de todo encomio.

IV

Macías abrió el camino, tras él llegó ya completamente armado el drama romántico español, « histórico ó caballeresco », como al principio se le llamaba. El *Trovador* de García Gutiérrez y los *Amantes de Teruel* de Hartzenbusch, ricas primicias del talento de quienes iban á ser de los más renombrados y afortunados entre los vates de España, se estrenaron, uno año y medio, el otro dos años después del drama de Larra. Hasta se cuenta (1) que Hartzenbusch, llevando ya en la mente su obra cuando se representó el *Macías*, tuvo que alterar el plan ya formado, porque accidentalmente coincidían en puntos esenciales: lo que no era extraño, pues Larra tomó por antecedente de su argumento la idea de un plazo fijado, detalle capital de la leyenda y de la historia de Diego Marsilla.

En el intervalo que separa el *Macías* de los dos dramas mencionados apareció, no hay que olvidarlo,

(1) *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos*, por D. Eugenio de Ochoa, París (s. a.), t. II, pág. 80. Véase también: Ferrer del Río, *Galería de la Literatura Española*, Madrid, 1846, pág. 163.

el *Don Álvaro* del Duque de Rivas, inspirado en parte por la novela de Mérimée *Las ánimas del Purgatorio*, la misma que sugirió á Dumas su *Don Juan de Marana* y de rechazo á Zorrilla su *Don Juan Tenorio*. El *Don Álvaro*, escrito durante la emigración del autor en Francia, en nada se parece al drama de Larra. Parece concebido de propósito para atropellar juntas todas las reglas y tradiciones del arte clásico, mas sin poner mucho equivalente en su lugar, pues carece de pasión dramática, de estudio de caracteres y de poesía profunda en la ejecución. Escrito sin embargo con fuego á veces y siempre con viveza, con animación, atrajo y entusiasmó á las masas, en virtud de sus grandes y enérgicos brochazos á la manera de una pintura *en trompe-l'œil*, trazada para producir efecto. Las escenas populares en prosa, que forman contraste con lo terrible de la trama principal: el aguaducho del primer acto, el mesón del segundo y la portería del convento de los Ángeles son admirables en su género, cuadros realistas de costumbres bien reproducidas, pero del todo independientes de la acción principal.

No tenemos la opinión de Larra como crítico de teatros sobre la obra del Duque de Rivas; en cambio poseemos dos notables artículos, uno sobre el *Trovador* y otro sobre los *Amantes de Teruel*. Nunca se ha juzgado con mayor simpatía y más talento la producción de rivales afortunados. Todos los méritos están en esos artículos señalados con verdadera fruición, los defectos sobria y exactamente indica-

dos. Ambos dramas son en verso y prosa. Larra no reprueba la idea, pero la considera una dificultad más que el poeta voluntariamente adopta, y que no puede decirse siempre vencida al decidir el autor cuáles escenas producen mejor su efecto en ésta ó aquella forma. García Gutiérrez y Hartzenbusch, cediendo al parecer del benévolo crítico, corrigieron en ediciones posteriores los defectos señalados. *El Trovador* refundido es en conjunto inferior á la primera versión; no así la refundición de los *Amantes de Teruel*, más igual y armónica que en la primera forma, y es la incluída por el autor en la colección definitiva de sus obras.

Nadie durante todo el siglo XIX ejerció en España la crítica desde las columnas de los periódicos con tanta superioridad; nadie, ni antes ni después, llegó á reunir tanta autoridad, tanta instrucción y tan elevada é inalterable imparcialidad. Despierta un sentimiento de lástima leer hoy esos artículos, improvisados á veces de la noche á la mañana por escritor de tal ilustración y tan buen gusto, que conservan todavía casi todo su valor y serían joyas inestimables si se hubiese dado al autor tiempo y ocasión de acabarlos más despacio. Los más de ellos, los mejores, fueron reunidos en colección después de su muerte, y ni siquiera están corregidas las erratas de la primera impresión. En todos se descubre bien marcado un acento de amargura y desolación, como impuesto por el convencimiento de la inutilidad de la tarea, por la supina ignorancia del público

que, en aquellos agitados días de guerra carlista, Estatuto malogrado ó Constitución del año 12, apenas se curaba de algo que no fuese la política en su forma más opresiva y angustiante.

Manifestó Larra siempre el más vivo interés por el arte dramático é hizo los mayores esfuerzos por levantarlo y sostenerlo. Ese género mismo, tan socorrido y fácilmente popular, se consumía ante la indiferencia universal; el teatro « sin actores y sin público » era simple « sucursal de la Ópera », como dijo en uno de sus últimos trabajos, confesando que él también participaba ya de esa indiferencia, desesperado en medio « de la noche obscura, tempestuosa en que nos encontramos, luchando en vano con la deshecha borrasca que irá dando al viento vela tras vela y desmantelando la barca palo por palo ».

Tanto como de las piezas españolas de teatro trataba en sus críticas de las novedades del arte dramático francés á medida que iban traduciéndose, y hacíalo siempre con el cabal conocimiento que tenía de la moderna literatura francesa (1). Si el público de Madrid lo hubiese ayudado un poco, mostrando

(1) Admiró grandemente á Dumas como autor dramático, y en cinco extensos artículos analiza cuatro de sus obras, *Teresa*, *la Tour de Nesle*, *Catalina Howard* y *Antony*. De Víctor Hugo, cuyo *Hernani* juzga muy atinadamente con motivo de la traducción en verso de Ochoa, dice que es « uno de los mayores poetas que han visto los tiempos », opinión que en Francia entonces estaba muy lejos de aceptar la mayoría de los literatos, que le ponía encima á Béranger y Lamartine.

más inteligente aprecio del arte teatral y la crítica literaria, habría él llegado á ser algo más que un Janin ó un Sarcey español, pues al gran saber añadía peregrino talento de artista; serían sus artículos reunidos algo así tan útil y tan bueno como la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. La suerte no lo quiso.

Lleno del espíritu de su época, estudiaba siempre la antigua y brillante literatura de su país y sabía apreciarla con absoluta independencia, sin atenerse á opiniones de otros ni cegarse por ese falso patriotismo que inspira tantos errores, transmitidos luego por la rutina de generación en generación y de tratadista en tratadista. Su empeño principal era aligerar un tanto el peso excesivo de la tradición para encaminar por rumbos nuevos la nueva literatura. Estudiar los autores del siglo de oro es útil, es necesario, para comprender y admirar el genio de la raza y su maravillosa historia, para experimentar el vivo placer de analizar y saborear lo que fué y siempre será hermoso; pero muy poco de ellos hay que imitar en nuestros días. En un buen artículo, titulado *Literatura*, rápida ojeada sobre su historia y su índole general en España, reconoce que superpuesta la tiranía política á la tiranía religiosa después de la pérdida de lo poco que de la libertad nacional quedaba en el primer cuarto del siglo XVI, la literatura, que en seguida floreció, había nacido condenada á ser fenómeno prodigioso, pero esencialmente transitorio, sin posible desarrollo fecundo y dilatado.

Explica por qué no hubo en España entonces lo que llama *escritores razonados*, y por qué brillaron sólo con deslumbrante fulgor el arte de la novela y el arte del teatro, frutos ambos de la poderosa imaginación de la raza, mientras la prosa seria quedó confinada á los escritores místicos ó teológicos, de los que (agrega Larra) « podemos presentar una biblioteca antigua desgraciadamente más completa que ninguna otra nación », y á los historiadores como Mariana y Solís, más bien « columnas de la lengua », destituídos de espíritu crítico, autores de grandes novelas históricas, que se abstuvieron de prestar atención alguna al « movimiento de su época » y no perciben el más ligero eco de lo que fuera de España ocurría y transformaba la marcha de la civilización. A esa literatura, que tan rápidamente decayó, sucedió en el siglo XVIII la imitación francesa, preconizada y practicada por un grupo reducido de literatos, que sin preparación « se agregaron al movimiento del pueblo vecino, adoptando sus ideas tales cuales las encontraban, y entonces nos hallamos en el término de la jornada sin haberla andado ».

Esta nueva reforma resultó estéril también, porque las desgracias de la patria atajaron pronto el escaso impulso que llevaba. Rechazaba igualmente Larra con energía el arte que privaba en sus días, « esa literatura reducida á las galas del decir, al son de la rima », y luchaba por el advenimiento de otra, « hija de la experiencia y de la historia, estudiosa,

analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo, en prosa, en verso, expresión en fin de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo ».

Le impacientaba en extremo ese empeño de escribir calcando el lenguaje antiguo, ese afán del purismo, que desde el siglo anterior habían ya puesto de moda, unos por medio de sátiras como Iriarte ó Cadalso, otros por medio del ejemplo como Huerta ó Moratín. « Marchar en ideología, decía Larra, en metafísica, en ciencias, en política, aumentar ideas nuevas, y pretender estacionarse en la lengua que ha de ser la expresión de esos progresos, perdónennos los señores puristas, es haber perdido la cabeza. » Una cosa es caer en la afectación de remedar lo antiguo y otra respetar en lo posible « el tipo, la índole, las fuentes, las analogías de la lengua ». Esto escribía en 1835, y esto mismo puede repetirse hoy, pues no faltan todavía quienes usen como un conjuro esos términos de purista y de castizo, que á menudo aplican á ciegas, como tiene que ser en un idioma cuyos elementos no se han fijado aún completamente, en el que no se han compilado léxicos de la lengua de sus grandes escritores, ni siquiera de la de Cervantes, y donde la autoridad oficial y suprema es un diccionario en que faltan muchas voces viejas y nuevas, en que las definiciones son defectuosísimas y que carece de ejemplos, infinitamente más necesarios éstos que sus misteriosas etimologías en signos, incomprensibles para la inmensa mayoría de las per-

sonas que más han menester consultarlo. Littré mismo, en el cuerpo de su utilísimo diccionario, tan rico en ejemplos y en otras cosas, que presenta las etimologías más detalladamente que la Academia española, se abstuvo del pedantismo de esos caracteres arábigos, hebraicos y sánscritos.

Larra, que no obstante su poco amor á los puristas, conocía bien y estudiaba constantemente su lengua, que tenía compuesto para su uso particular un trabajo sobre sinónimos, hablando del diccionario de la Academia dijo, con su gracia habitual, que « todos le debemos respetar cuando acierta ; es decir, que tiene la misma autoridad que todo el que tiene razón, cuando él la tiene ».

V

Es sabido que durante las postrimerías del reinado de Fernando VII, el príncipe Don Carlos, su hermano menor, se refugió en Portugal, mostrando bien claro, por lo que callaba, por su actitud amenazante y por la especie de personas que lo rodeaba, el designio de reivindicar derechos al trono, de disputar por medio de las armas la sucesión y desconocer el testamento real, invocando la antigua ley sálica y la tradición borbónica, proclamada antes más de una vez por el mismo Fernando como dogma de la monarquía. La hija del monarca, aclamada como reina en Madrid inmediatamente después del falleci-

miento de su padre, tenía tres años de edad. Casi al mismo tiempo se precipitó y reventó el nublado que venía formándose en la frontera del vecino reino y comenzó la guerra civil, que por espacio de siete años iba á inundar de sangre todo el norte de la península.

Aunque al principio estuvo muy lejos el carlismo de la pujanza militar que después llegó á adquirir, y muchos tardaron en comprender lo que había de serio y de grave en la parcialidad amotinada bajo la enseña del todavía ausente Pretendiente, temblaron todos al recuerdo de los horrores, las atrocidades de una y otra parte cometidas en los seis años de la lucha contra el emperador Napoleón. Los mismos hombres empeñados en contienda que en sus pechos igualmente agitaba las pasiones más hondas y tenaces, tenían por fuerza que seguir idéntica conducta. Milagro sería si al cabo de tan violenta convulsión no quedaba el país para siempre dividido en dos fracciones irreconciliables.

No había de ser así; horizontes más risueños, cielo más apacible aguardaban detrás del desencadenado huracán para los que con energía infatigable se aprestaban á defender, junto con los derechos más ó menos discutibles, conforme al dogma monárquico, de la hija menor del rey, la regeneración de la patria, y extirpar de su suelo el despotismo organizado, que por trescientos y tantos años había de ruina en ruina llevado la nación al estado miserable en que Fernando VII la dejaba.

Muchos desde el primer momento comprendieron y sintieron cuán vital era para el porvenir el problema político que las circunstancias planteaban. Larra fué uno de ellos.

Por el más extraño encadenamiento de causas y efectos esta guerra civil, atizada por el fanático hermano del rey difunto, resultó ser una fortuna para España. Entablóse convencidos desde luego los combatientes de que no había términos posibles de acomodamiento, que la lucha se trababa entre la libertad y la esclavitud, y que por primera vez allí los defensores de la teocracia y el absolutismo político sucumbirían fatalmente ante nuevas generaciones, resueltas á implantar un régimen en que la voz de los habitantes legítimamente expresada valiese más que la voluntad del monarca.

Al estallar la guerra de independencia en 1808 los hombres más ilustrados y liberales: los viejos como Jovellanos ó Valdés, los jóvenes como Quintana, Antillón, Argüelles y tantos otros, se colocaron del mismo lado que el clero, la mayor parte de la nobleza y el pueblo, imprimiendo de ese modo á la lucha un carácter nacional y generoso indiscutible. Pero en la hora del triunfo, pueblo y clero y nobles y militares aclamaron á Fernando como rey absoluto, trataron como vencidos á sus aliados liberales, y los enviaron á purgar su patriotismo en el destierro ó en las prisiones. Volvió España á lo que antes era, sin haber dado un solo paso adelante en la escala de la civilización.

Ahora las cosas tenían que marchar y resolverse de otra suerte. Los eternos enemigos de la libertad habían corrido al lado de Don Carlos, una buena tercera parte de la península lo saludaba como rey, el clero en masa hacía votos por su triunfo. Tocaba, pues, á los liberales declararse defensores del trono de Isabel II, hacer los derechos políticos condición de su existencia, y sellado el pacto con sangre y mantenido con vigoroso esfuerzo, era claro que no se repetirían después de la victoria las escenas inenarrables de perfidia y de crueldad que deshonraron la vuelta de Fernando en 1814.

Para Larra más que para ningún otro fué la muerte del monarca una redención. Cuanto había de mejor en su talento de escritor, en sus ideas y sentimientos, habría quedado para siempre ignorado, si hubiese continuado algún tiempo todavía régimen tan duramente opresor. Era él liberal, profunda y sinceramente liberal; quería para el pueblo todos los derechos políticos y creía con fe indestructible en el progreso humano, en la perfectibilidad social, como lo explicó en el prólogo de la traducción que, con el título « El dogma de los hombres libres », hizo de las *Palabras de un creyente* de Lamennais. Este libro famoso, evangelio del socialismo cristiano, que ha muerto literariamente á causa de la afectación de su estilo calcado servilmente sobre la forma bíblica, pareció en su tiempo una máquina demoledora de la sociedad; no á Larra, que sólo vió allí el ardiente amor del pueblo y de la justicia que tan vivamente

lo informa. Lo tradujo con amor, admirablemente. Empero él bien sabía que el pueblo español no estaba aún suficientemente preparado para el ejercicio de ciertos derechos, no olvidaba que los nacidos y educados como siervos necesitan aprender primero á servirse de la libertad. Por eso apenas vió surgir en 1836 el monstruo del militarismo con todos sus horrores, tuvo miedo y desesperó del porvenir de la patria, como pocos meses después iba á desesperar también de la vida.

En 1834 el problema no era todavía evitar el abuso posible de la libertad. Otro fantasma por el momento más temible se había levantado en las provincias del Norte y mantenía los ánimos en penosa incertidumbre. No se sintió Larra, como otros, hipnotizado ante el abierto abismo de la guerra civil, y emprendió como un deber la tarea de desnudar y exhibir el monstruo tal como en realidad era, no como la imaginación ó el terror podían hacerlo aparecer. Cuanto hubo de grotesco al mismo tiempo que de errado y de fanático en esa insurrección, urdida para entronizar un hombre « más cortado para monje que para monarca », como ha dicho el historiador Lafuente, está hábilmente retratado en la serie maravillosa de cuadros del carlismo, que trazó en la *Revista Española* bajo el seudónimo de *Fígaro:* firma que desde entonces hasta el fin conservó, y que llegó en España á ser más conocida y popular que su propio nombre, tanto que las colecciones de sus escritos dicen todas en la portada: « Obras de Fí-

garo.» Recuerdan esos artículos, que en gran parte están en forma de diálogo, las comedias de Aristófanes por la vigorosa energía con que van hasta el fondo de las pretensiones que quieren poner en ridículo, destruyendo apariencias y desmenuzando falsos pretextos de legitimidad y de piedad inventados para cubrir sórdidas pasiones, como derribaba en Grecia el célebre poeta cómico los falsos ídolos de la demagogia ateniense. Más decente y comedida, estorbada además por las trabas de la censura, tiene la sátira de Larra fuerza y eficacia en algo parecidas, aunque sea evidente que no pueden literariamente parangonarse artículos modernos de periódico y comedias en verso escritas por un poeta de genio en la época de oro de la literatura griega.

Ridiculizar la guerra carlista era tarea permitida y aplaudida en los primeros años del nuevo reinado; pero la libertad de imprenta estaba aún muy lejos de existir, y por mucho tiempo todavía tuvo Larra que reducirse principalmente á artículos de costumbres y juicios literarios. Sus críticas ganaron mucho en variedad y solidez, así como su estilo, en los cuadros en que tan agudamente se mofa de ciertos rasgos y caracteres de la vida social, llegando á adquirir tal flexibilidad, tanto donaire y una tan elegante sobriedad, cual no volvieron á encontrarse reunidas en ninguno de los que después con más ó menos fortuna han cultivado el mismo género. La lástima era que, fuera de las piezas de teatro, pocos libros aparecían que diesen al talento crítico buenas

ocasiones de brillar é interesar; aun entre las primeras más de una vez esgrimió el acero contra objetos poco dignos de su esfuerzo.

La situación política de día en día se agravaba; el carlismo, á pesar de que hombres como él claramente veían su impotencia final, duraba, y al parecer se fortalecía, por la incapacidad de los primeros generales encargados de batirlo y la falta de recursos en el gobierno de la reina. El poder residía en manos de hombres bien intencionados, del tipo más ó menos de Martínez de la Rosa, es decir, asustadizos é irresolutos. Aunque convencidos de que solamente por medio de ideas é instituciones liberales se podía oponer barrera inexpugnable á los partidarios de don Carlos, escatimaban las reformas, propinándolas á dosis mínimas como remedio peligroso, sin pensar que al fin podrían arrancarles por la fuerza y en malas condiciones lo que espontáneamente concedido hubiera sido medicamento reconstituyente y salvador.

Como abrumado ó aburrido de tanta contrariedad, quiso Larra ausentarse algún tiempo y pasó en Francia la mayor parte del año 1835. Salió en Mayo por la frontera de Portugal, pues los carlistas interceptaban el paso por Vizcaya. Cuál era la disposición de su ánimo en el momento de la partida, puede deducirse de las siguientes líneas :

« El Caya, arroyo que divide la España del Portugal, corría mansamente á mis pies : tendí por la última vez la vista sobre la Extremadura española; mil recuerdos personales me asal-

taron; una sonrisa de indignación y de desprecio quiso desplegar mis labios, pero sentí oprimirse mi corazón y una lágrima se asomó á mis ojos. Un minuto después la patria quedaba atrás, y arrebatado con la velocidad del viento, como si hubiera temido que un resto de antiguo afecto mal pagado le detuviera, ó le hiciera vacilar en su determinación, el expatriado corría los campos de Portugal. »

Desde el extranjero escribió poco para los diarios de Madrid. Volvió á los diez meses, atraído, según escribió en el primer artículo después de su llegada, por la noticia de que la libertad de imprenta andaba ya en proyecto : « ¡Yo, que de Calomarde acá rabio por escribir con libertad, no había de haber vuelto aunque no hubiera sido sino para echar del cuerpo lo mucho que en estos años se me quedó en él, sin contar con lo mucho con que se quedaron los censores! »

Mas la libertad de imprenta no vino todavía, fué sólo que se aflojaron un poco las apretadas trabas. Á ello debemos las tres deliciosas cartas políticas : *Fígaro de vuelta*, *Buenas noches* y *Dios nos asista*, que como los tres artículos sobre la guerra carlista forman un conjunto precioso, de interés histórico tanto como literario, que en todo tiempo leerán con gusto cuantos conozcan ó estudien la lengua castellana.

Pero el tono empieza á ser muy diferente y de aquí en adelante la transformación va señalándose más y más. Ya en esas cartas apenas quedan huellas del Larra festivo y burlón de los cuadros de costumbres, mucho menos se encuentran en los demás tra-

bajos hasta su muerte ya próxima. También en ese año 1836 sufría la cosa pública, como ya indiqué, la más grave y desastrosa transformación. Los hombres del poder, obstinadamente empeñados en resistir el empuje de los que pedían más libertades, no parecían dar importancia á la agitación popular, á los movimientos tumultuosos que por varios lados se producían. Tras ese comienzo de anarquía vino inmediatamente la indisciplina en el ejército, síntoma fatal, pues el ejército, que con bien desigual fortuna luchaba contra la formidable facción carlista y apenas bastaba en el resto del país para mantener el orden, era el indispensable apoyo del mal afirmado trono constitucional.

El militarismo, en su forma más repulsiva, — la tropa armada decidiendo de la marcha de la política, generales sin escrúpulo faltando á la fe jurada para encaramarse violentamente al poder, — comenzó á imponerse en España el 12 de Agosto de 1836, para no interrumpir durante cuarenta años su obra nefanda. En ese día las tropas acuarteladas en La Granja, residencia de verano de la familia real, salieron armadas á la calle sin más jefes que sus cabos y sargentos, penetraron en palacio y forzaron á la reina madre á proclamar la Constitución de 1812 y convocar nuevas Cortes. Mientras tanto caía el gobierno en Madrid, era asesinado el general Quesada y los ministros salvaban la vida huyendo ó escondiéndose : entre éstos figuraba el Duque de Rivas, el autor del *Don Álvaro*, amigo particular de Larra.

Esa Constitución del año 12, que en realidad poco ó nada había regido antes, promulgada dentro de los muros de Cádiz en plena guerra contra Francia y abolida por Fernando apenas ocupó el trono, era ya en concepto de Larra una antigualla, una memoria heroica, digna de respeto solamente « como Cristo respetó el Testamento viejo, fundando el nuevo ». En efecto, los diputados elegidos conforme á sus preceptos resolvieron inmediatamente redactar una nueva, que Larra no llegó á conocer, pues no empezó á regir hasta mediado el año de 1837.

El motín de la guarnición de La Granja, que dividió por siempre á los defensores del trono de la reina en dos fracciones opuestas é irreconciliables, dejó á Larra convencido de la ruina total de sus esperanzas, de que era delirio esperar la regeneración de la patria por medio de la libertad, cuando el militarismo tan insolente y victoriosamente podía atropellarlo todo. En la original y fúnebre fantasía el *Día de difuntos de 1836*, en que describe la ciudad entera como un vasto cementerio cuyos edificios públicos son monumentos funerarios con inscripciones como éstas : « Aquí yace el trono, nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en La Granja de un aire colado. » « Aquí yace la subordinación militar », y otras del mismo jaez, concluye diciendo que su corazón también « lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos » es otro sepulcro cuyo letrero es : « Aquí yace la esperanza. » Esa fantasía es un poema, una admirable sátira lírica en prosa, como lo son *La*

Nochebuena, las *Exequias del conde de Campo-Alanje*, *Horas de Invierno* y alguna otra. Un Larra más misántropo, más desesperado que nunca, se revela en ellas.

Cuando escribe las tristes líneas siguientes, homenaje al joven Campo-Alanje, con motivo de su muerte precoz en el campo de batalla, se siente que no hay en ellas ficción ni declamación, que son el grito sincero de su angustiado corazón deplorando su propia suerte tanto como la del amigo malogrado :

« ¿Qué le esperaba en esta sociedad? — Militar, no era insubordinado; á haberlo sido, las balas lo hubieran respetado. Hombre de talento, no era intrigante. Liberal, no era vocinglero. Literato, no era pedante. Escritor, la razón y la imparcialidad presidían á sus escritos. ¿Qué papel podía haber hecho en tal caos y degradación? » — El hombre que á los veintiocho años en tales términos se expresa, si no miente, está ya como fatigado octogenario al borde del sepulcro, es ya presa designada para la muerte. Habíale tocado vivir en infausto momento de la historia de su patria; pero el género de su talento y la naturaleza de su carácter lo empujaron también hacia la triste catástrofe final.

Su natural sombrío, reservado, intratable á veces, fué empeorando con el tiempo. Mordaz, cortante en la conversación, se creaba fácilmente enemigos, y era demasiado orgulloso para desagraviar pronto á los que ofendía. No era tampoco feliz, según parece,

en el hogar doméstico, por efecto sin duda de ese terrible mal humor, que allí dejaría correr sin tratar de dominarse. Hablando de los satíricos había formulado esta confesión : « Molière era el hombre más triste de su siglo; entre nosotros difícilmente pudiéramos citar á Moratín como un modelo de alegría... y si nos fuera lícito nombrarnos siquiera al lado de tan altos modelos, confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar á divertir á los demás. »

El éxito mismo de sus escritos, muy real, pero limitado, puede muy probablemente contarse entre las causas excitantes de la desazón constante de su espíritu ; él se sentía lleno de ideas, capaz de grandes cosas, y lo creía inferior á sus merecimientos, le dolía verse reducido á improvisar artículos de periódico, de que se hablaba veinticuatro horas y se olvidaban pronto, mientras que en otros géneros más brillantes y duraderos, que hubiera querido cultivar, otros mejor dotados le aventajaban. Honra por tanto á su nobleza el recordar que en nada, á pesar de eso, se alteró su imparcialidad, su generosidad de crítico. No cayó, como Sainte-Beuve, por ejemplo, en el error de creerse humillado por la superioridad que en poesía lograron sobre él Lamartine y Vigny, Hugo y Musset, de concederles siempre algo menos de lo que en justicia les correspondía y celebrar en cambio demasiado á otros inferiores. Larra, por el contrario, saludó, ya lo dije, con fervorosa simpatía la aparición en el teatro de dramas que

por el mayor interés del argumento y el brillo de la versificación dejaban en la sombra á su *Macías*. El juicio sobre los *Amantes de Teruel*, escrito en Enero de 1837, es una de las últimas cosas que dió á luz, pues pocos días después había dejado de existir. En ese mismo período final buscó ocasión de mencionar y celebrar rivales como Vega y Bretón, encomiando expresamente la traducción felicísima que éste hizo de los *Hijos de Eduardo*, de Delavigne, así como la de *Hernani* por Ochoa.

Esperó un instante ocupar su actividad tomando parte en las luchas de la política y acallar ó sofocar en el tumulto del Parlamento la inquietud de su espíritu. Fué elegido diputado á Cortes por Avila; pero el malhadado motín de La Granja le cerró igualmente ese camino y las Cortes no se reunieron. Todo conjuraba contra él. En esa exquisita organización de artista, en ese talento crítico de primer orden, en ese satírico de tan escrutadora mirada, palpitaba un corazón de ardiente y extremada sensibilidad, un corazón de antemano preparado para sufrir más terriblemente que ninguno el día que de él hiciese presa alguna gran pasión. Y la pasión vino, tremenda, avasalladora, de la especie que él había descrito al justificar los furores de Diego Marsilla, el amante famoso de Teruel, « para la cual no hay obstáculo, no hay mundo, no hay hombres, no hay más Dios en fin que ella misma ». La mujer que la inspiró quiso arrancarla ella misma del corazón del hombre que tanto la amaba ; no imaginaba quizás cuán hon-

das eran sus raíces, y al tirar de ellas bruscamente se llevó también la vida del infortunado poeta.

La noticia del suicidio causó en Madrid extraordinaria sensación. En el curso de ese día 13 de Febrero de 1837 muchos le habían visto y hablado en diversos lugares, sin notar cambio alguno en su modo habitual de ser. Mesonero Romanos, que lo tuvo de visita en su casa, lo halló « más templado que de costumbre ». El Marqués de Molins celebró con él larga conferencia á propósito de una comedia que juntos habían empezado á escribir y que debía tener á Quevedo por protagonista. Esa tarde misma ocurrió la catástrofe.

Los funerales, costeados por amigos y admiradores, han dejado recuerdo imborrable en la historia de las letras españolas. La escena final en el cementerio, el acto de encerrar prematuramente en un nicho tanto talento y tanta juventud, que no podía menos de ser en todo caso profundamente conmovedor, adquirió particular importancia con la aparición de Zorrilla, á la edad de diez y nueve años, recitando unos versos ante el féretro, con la voz melodiosa y el ritmo cantante que daban siempre tanto realce á todo lo que leía.

Esa composición juvenil, desigual, sin orden y á veces sin sentido, no desmerece mucho al lado de otros versos líricos del autor en plena madurez, pues nunca en ese género rayó Zorrilla á grande altura. El poeta renegó de ella después y de su dramática entrada en la vida pública; pero será siempre coin-

cidencia digna de memoria que junto á la tumba del gran iniciador y maestro del romanticismo en España, surgiese inesperado el más nacional de los poetas románticos españoles, aquél que, sin imitar directamente á Walter Scott ni parecérsele en nada, produjo leyendas en verso comparables á las del insigne bardo nacional de Escocia (1).

(1) Hay ediciones de las obras de Larra publicadas en España, París y Venezuela. La de Madrid : « Obras completas de Fígaro (Don Mariano José de Larra). En la imprenta de Yenes, 1843 » (4 vols.) es la primera relativamente completa, y la de Baudry, París, s. a., reimpresa muchas veces, es su reproducción exacta. Después debe citarse únicamente la siguiente :

« Obras completas de Don Mariano José de Larra (Fígaro), ilustradas con grabados intercalados en el texto, por Don J. Luis Pellicer, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1886 » (1 vol. en 4.°). Reproduce sin adición alguna la biografía que llevan al frente las de Madrid y París y, fuera de los grabados, es idéntica en lo demás, sólo que, á partir de la página 885, con el título *Obras Inéditas*, inserta : 1.° Cinco artículos en prosa : tres sobre otras tantas piezas dramáticas sin importancia, una carta *Á los Redactores de « El Español »*, prohibida en su tiempo por la censura, y un fragmento de otra *Carta de Fígaro á un Viajero inglés*. 2.° Fragmentos (22 páginas) del Tratado de Sinónimos, que compuso Larra para su uso particular, y que seguramente no concluyó. 3.° Un *Drama histórico original* en cinco actos y en verso, *El Conde Fernán González y la Exención de Castilla*, que parece ensayo juvenil, muy débilmente versificado. El nuevo editor no dice cómo obtuvo el manuscrito de este drama, ni suministra la menor noticia biográfica ó bibliográfica, que pueda guiarnos, tanto respecto del drama como de todo lo demás que ahora publica. 5° y último. Veinticuatro composiciones sueltas, en verso, casi todas fechadas en el año 1829, ninguna notable por su asunto ó por su ejecución, salvo, como dato biográfico, un romance : *Al Excmo. Sr. Duque de Frías pidiéndole ser padrino de su boda* (Agosto de 1829), prosaico en extremo.

II

EL DUQUE DE RIVAS

I

El día primero de Enero de 1834 entraba en España, por la frontera del lado de Perpiñán, después de más de diez años de proscripción, un poeta y antiguo diputado á Cortes, llamado Ángel de Saavedra, que pronto se llamaría el Duque de Rivas; contaba ya al volver á la patria cuarenta y tres años de edad y traía en su equipaje : un nuevo tomo de versos, que acababa de imprimirle Salvá en París, y el manuscrito del *Don Álvaro*, melodrama en prosa á la manera de los que con tanto ruido se representaban entonces en los teatros de la capital de Francia. Por medio de ese volumen, y sobre todo de ese manuscrito, retocado, vuelto á escribir hasta quedar mitad en verso y mitad en prosa poco más ó menos, la renovación del arte literario en España,

del arte dramático principalmente, que Martínez de la Rosa ensayó con timidez, que Larra continuó con moderación, iba á ser acometida con intrépida osadía.

Don Angel, hijo segundo de la casa andaluza de los duques de Rivas, nacido en Córdoba, en Marzo de 1791, no estaba, por de contado, al retornar á la patria en 1834, comenzando su carrera de poeta. No solamente era ya autor del *Moro Expósito*, de los primeros *Romances históricos* que á éste acompañaban en el tomo de París y de la redacción provisional en prosa del *Don Álvaro*, sino que tenía desde antes escritos y publicados muchísimos versos. En 1813 había dado á la estampa su primer tomo de poesías y compuesto en los diez años siguientes media docena de tragedias, algunas de ellas, *Aliatar*, *Blanca de Castilla*, representadas y, conforme á uno de sus biógrafos (1), aplaudidas. Una segunda edición de las poesías se empezó á imprimir en 1820. En 1822 fué aclamada con furor por toda España otra de sus tragedias, *Lanuza*, cual era de esperarse en aquel período de entusiasmo revolucionario, en que, al atacar á Felipe II, se vituperaba á Fernando VII, y se compadecía en el desventurado Justicia de Aragón á una víctima más del despotismo desenfrenado.

Los sucesos de 1823 transportaron al poeta á escena más agitada y peligrosa que la del teatro. Era

(1) *El Duque de Rivas*, por D. Manuel Cañete. Madrid, 1884; págs. 27 y 28.

entonces diputado y secretario de las Cortes, y en ellas uno de los que provocaron sin miedo la guerra contra la Santa Alianza, es decir, contra teda la Europa continental; de los que se sintieron capaces de hacer frente á los cien mil soldados que con el nombre de « hijos de San Luis » se aprestaban á pasar los Pirineos con el Duque de Angulema á la cabeza. Es verdad que aun hoy no se ve bien cómo hubieran podido evitarlo. Formaba parte Saavedra del grupo de exaltados que propusieron y arrastraron la mayoría á votar la suspensión del rey; de los que resolvieron llevárselo en calidad de prisionero, á medida que iban cejando ante el ejército invasor, para encerrarse dentro de los muros de Cádiz. Faltándoles fuerza, prestigio y el apoyo del país, necesario para deponer el monarca é instaurar otra cosa en su lugar, se contentaron con humillarlo y exasperarlo, aunque debían saber demasiado bien, muchos por experiencia propia, que en aquel rencoroso corazón jamás se había anidado el más leve, el más fugitivo sentimiento generoso. Cuando Cádiz capituló por fin, se vió forzado Saavedra á huir, á emigrar junto con la flor de la nación, mientras el rey, con esa mezcla particular de cinismo, inclemencia y ferocidad de que tantas muestras dió en 1814, inauguraba nueva serie de persecuciones. Como cuantos votaron la suspensión, fué condenado á muerte, á la pérdida de sus bienes, y quedó privado de toda esperanza de olvido ó de perdón en tanto que Fernando viviese.

Pero la cruel sentencia, de cuyos efectos sólo un largo y penoso ostracismo podía librarlo, influyó al cabo, por inesperada dispensación de la fortuna, del modo más favorable en el desarrollo ulterior de su talento, abriéndole nuevos y luminosos horizontes. Cuanto había escrito antes del *Moro Expósito* y el *Don Álvaro* no pasaba de una respetable medianía, ni hay motivo para creer que hubiese nunca llegado muy lejos por ese camino. Todo ello, con muy rara ó ninguna excepción, puede omitirse al fijar su puesto en la literatura española, sin cometer injusticia ni inferirle gran daño, porque lo mejor de su reputación, los timbres de su gloria, se cuentan desde que resolvió escribir la célebre novela en verso inspirada por la leyenda de los infantes de Lara. Lo anterior comenzó en el acto á palidecer, hasta casi borrarse. Su aplaudido *Lanuza* no vale tanto como el *Pelayo* de Quintana, ni siquiera como *La Viuda de Padilla* de Martínez de la Rosa; sus otras tragedias distan inconmensurablemente de la *Zoraida* ó *La Condesa de Castilla* de Cienfuegos, obras todas del mismo género y la misma época. Los dos poemas en octavas reales, *El Paso honroso* y la *Florinda*, no son de cierto mejores que otros muy justamente olvidados como *La Inocencia perdida* ó el *Deucalión*, de Reinoso ó Torrepalma, y ninguno por supuesto llega á las octavas robustas de *Las Naves de Cortés* de Moratín el padre, cosa sin embargo no del otro mundo. De las poesías líricas no hay que hablar; Saavedra, poeta dramático y narrativo, nunca en

ellas sobresalió, ninguna tiene el acento patético de la emoción verdadera, de la emoción profunda.

Don Juan Valera, cuya opinión es siempre de atenderse en estas materias, aun en casos como el presente en que defiende evidentes paradojas, ha sostenido (1) que no se operó transformación alguna en el talento del poeta durante la emigración, como he indicado, y como opinan sus admiradores más apasionados, Pastor Díaz, Cueto, el mismo Cañete, que nunca desperdicia coyuntura de enaltecerlo y endiosarlo. Explica Valera el cambio innegable que se observa, tanto en la naturaleza de los temas como en los metros preferidos y en la variedad del estilo, como simple desenvolvimiento natural de sus facultades ó, para usar sus términos, « del espíritu del poeta ». Es positivo, sin embargo, que el cambio apareció ante el público de súbito, sin preparación, en un mismo año, y que el *Moro Expósito*, algunos *Romances históricos* y el *Don Álvaro* se dieron á luz cuando el autor se encontraba bastante más allá del *mezzo del cammin di nostra vita*.

Mucho temo que no hayan convencido á nadie las razones con que acompaña Valera su opinión, ni que sean de aceptarse los elogios que prodiga á las poesías amatorias de la juventud del Duque, y mucho menos la extraña preferencia que lo mueve á calificar *El Paso honroso* como « la mejor leyenda, poema ó narración del Duque después del *Moro Expósito* y

(1) *El Ateneo*, Revista científica, literaria y artística. Madrid. Cuadernos I á V. (Diciembre á Febrero, 1889.)

de los *Romances* ». *El Paso honroso*, poema en cuatro cantos de unas setenta octavas reales cada uno, es la obra imperfecta de un joven aprovechado, que dócilmente sigue el camino que sus primeros maestros le mostraran; pero se cae de las manos del lector menos prevenido en contra, al tropezar desde el principio con esta invocación, tan vulgar, tan trillada como débilmente escrita :

Dios de Amatunte, numen poderoso,
Que en la diestra enojada del Tonante
Logras helar el rayo riguroso
Que dió castigo á Encélado arrogante :
Pues inspiraste el hecho valeroso
Que hoy el destino quiere que yo cante,
Mi pecho inflama, dame aliento y brío,
Y al tiempo venza el rudo canto mío.

El « Encélado arrogante » es reminiscencia de la oda de Herrera á Don Juan de Austria, como el primer verso de la octava anterior : *Canto el amor, la noble gentileza...* trae á la memoria el principio de *La Araucana.* Otras de la misma laya en el resto de la obra no hacen más plausible la pretensión de poner tan alto lo que en buena parte es trabajo simple de taracea.

II

El día mismo, 1.° de Octubre de 1823, en que recuperaba Fernando VII la autoridad absoluta, pasó Saavedra por mar de Cádiz á Gibraltar; de ahí luego á Inglaterra, único lugar entonces de Europa en que era lícito á las víctimas del despotismo residir tranquilamente; mas el clima inglés no le era favorable, y como el territorio francés estaba vedado á emigrados españoles, volvió á Gibraltar. De aquí salió después, con intención de fijarse en Roma, provisto de un pasaporte que consiguió su familia del Nuncio en Madrid y que éste expidió añadiéndole estas palabras : « Dado por orden expresa de S. S. » Al desembarcar en Liorna supo con vivo desagrado que Su Santidad había cambiado de parecer y rehusaba la autorización de residir en sus Estados. Como el Gran Duque de Toscana tampoco quería liberales españoles en sus dominios, logró á duras penas, gracias á la intervención del Consulado inglés, que siquiera le permitiesen esperar unos cuantos días, hasta que estuviera listo un bergantín para llevarlo á la isla de Malta. Así perseguía y acosaba á sus víctimas por todo el continente la diplomacia de Fernando VII, y si esto se hacía con quien, como Saavedra, no había en suma representado sino un papel secundario en la escena política española, calcúlese lo que se habría hecho si el gobierno

hubiese podido plantar su garra sobre Galiano ó Istúriz, sobre Argüelles ó San Miguel. A Malta, pues, dirigió su rumbo, llevado por una serie de coincidencias, como si una fuerza invisible y protectora lo impeliese, para por ventura encontrar allí, además de la anhelada tranquilidad, la amistad del hidalgo inglés que iba tan beneficiosamente á influir en su vida y en su futura gloria literaria.

John Hookham Frere, poeta, crítico, lingüista consumado, traductor, sin rival en lengua inglesa, de las comedias de Aristófanes, había sido dos veces embajador en España y conocía muy bien la literatura española, la que entonces apenas se estudiaba en España misma, pues había traducido pedazos del *Poema del Cid* y daba tanta importancia á esa Edad Media olvidada como á los tesoros del siglo XVII. En 1825, fecha de la llegada de Saavedra, vivía retirado en Malta á causa de la salud de su esposa. Acogió en el acto con brazos abiertos al poeta emigrado, y atraído éste, tanto por la suavidad del clima como por la compañía de tan culto extranjero, decidió igualmente fijar allí por tiempo indeterminado su residencia.

Los consejos de Frere comenzaron muy pronto á alejarlo poco á poco de las prácticas literarias aprendidas en su juventud, del estilo, los metros, las ideas y la tendencia general del arte en España durante el siglo XVIII y lo que el XIX llevaba de corrido. Por el Marqués de Valmar, hermano político, amigo y constante admirador de Saavedra, sabe-

mos cuán grande fué la sorpresa que le causó escuchar de los labios de aquel antiguo diplomático que « los cantares rudos y espontáneos del pueblo, los cuentos y las tradiciones que en forma inculta y desaliñada había oído en Córdoba, contenían un fondo de poesía más sincera y seductora » (1) que todos los modelos literarios del siglo XVIII. Poseía Frere una rica biblioteca, había recogido en España muchos libros raros y curiosos, y puso todo á disposición del emigrado. De esta manera pudo nuestro poeta leer y estudiar por la primera vez muchas piezas para él desconocidas del antiguo teatro español, y le fué dado beber en fuentes, si no todavía de las más puras y recónditas, copiosas y fortificantes, las que formaron luego el gran raudal de la literatura nacional en el siglo XVII.

El cambio en Saavedra se operó lentamente, ya lo indiqué; el neófito no era muy joven y las primeras impresiones habían sido largas y profundas. Todavía antes de ponerse á escribir el *Moro Expósito*, que no empezó antes de 1829, perdió tiempo fabricando una insignificante tragedia, *Arias Gonzalo*, y una débil comedia, *Tanto vales cuanto tienes*. Críticos hay que descubren ya signos de la evolución del poeta clásico hacia formas más brillantes en la celebrada poesía *Al Faro de Malta*, escrita en 1828, tres años después de su llegada á la isla y de la

(1) Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas. *Memorias de la Academia Española*. Año I. Tomo II, pág. 498 y sigs.

tempestad á que en ella se alude. Confieso no haber llegado nunca á admirar mucho esta composición, á mi modo de ver demasiado encomiada por la opinión contemporánea. El metro es el mismo de la oda clásica, *Á la Virgen de Lendinara*, pero sin su sobriedad y sin la admirable precisión de lenguaje de don Leandro Moratín. La imagen principal se halla en esta estrofa.

> Tú, con lengua de fuego, *aquí está*, dices,
> Sin voz hablando al mísero piloto,
> Que como á numen bienhechor te adora
> Y en ti los ojos clava.

Además de lo rebuscado de la expresión « *sin voz hablando* », no pudo el símil tener nunca novedad; es de los que á cualquiera le ocurren, pues los faros en todas partes se elevan para indicar al navegante dónde está el puerto. También hacer á los marineros del bergantín *Maretino* gritar en coro, después de unos cuantos días de borrasca : *Malta ! Malta !* como gritaron *Italiam! Italiam!* los compañeros de Eneas, ó como saludaron el Ponto los soldados de Jenofonte, me parece traer á colación sin gran necesidad la más manoseada de las citas clásicas corrientes.

Comenzado en Malta el *Moro Expósito*, no fué allí mismo terminado ; al año siguiente — Marzo de 1830 — dejó el autor la isla y desembarcó en Francia. Esta vez tampoco le permitieron establecerse en París, detuviéronlo en Marsella y luego le designa-

ron á Orleáns como punto forzoso de residencia. Verificóse por fortuna al poco tiempo la caída de los Borbones y pudo entonces ir á la capital, reunirse con sus antiguos íntimos Alcalá Galiano é Istúriz, y esperar donde mejor se encontrase la ansiada hora de volver á la patria.

Francia entonces, en plena revolución romántica, podía ofrecerle lo que precisamente le faltaba para completar la evolución de su gusto y sus tendencias, tan oportunamente en Malta comenzada, para realzar con vivo colorido lo que de septentrional en demasía pudieran quizás llevar sus nuevos ideales. El romanticismo triunfaba en París, y entre los ídolos de la nueva fe literaria se oía enaltecer á Calderón, los bardos anónimos del *Romancero* y los poetas franceses del siglo XVI, al mismo tiempo que adoraban á Shakespeare, Byron, Scott, junto con Gœthe, Schiller y los románticos alemanes. Desde el año de 1822 había publicado en francés Abel Hugo una colección de *Romances históricos*, y en las deslumbrantes *Orientales* de su hermano Víctor apareció, aunque disfrazado bajo el nombre de « morisco », pero bellamente parafraseado, uno de los más antiguos é interesantes romances del ciclo de los Infantes de Lara. En el prólogo del *Cromwell*, manifiesto de guerra de la gran campaña, se citaban á Lope de Vega y Guillén de Castro, y desde 1828 Sainte-Beuve, siguiendo á los Schlégel, preconizaba la brillante y fecunda fantasía de los dramas de Calderón (1). Ni

(1) *Portraits littéraires*, nouv. édit., 1862; vol. I, pág. 45.

el *Romancero* ni el mismo Calderón eran en realidad bien estudiados y entendidos; mas oirlos encomiar tanto fuera de la patria, debió sin duda servir á Saavedra de grato y poderoso estímulo para acabar de sacudir rancios preceptos de otra época y continuar con firme paso la senda ya emprendida.

El *Moro Expósito*, « leyenda en doce romances », como en la primera edición se le llama, lleva delante una dedicatoria en inglés *To The Right Hon. John H. Frere*, de la que es lícito deducir que fué este hábil consejero quien también le sugirió la idea de aprovechar la historia de los Infantes de Lara. No pudo prestarle el distinguido extranjero servicio mayor, porque, fuera de la vida del Cid, tal como se cuenta en las canciones de gesta, las crónicas y los romances populares, no hay otro asunto en toda la Edad Media española tan interesante, tan característico, tan susceptible de desarrollo, hasta envolver el cuadro completo de un período, — un siglo entero, — de la larga y dramática contienda entre mahometanos y castellanos.

La lástima fué que no hubiese hallado Saavedra en la biblioteca de Frere, ni buscado después en Francia al continuar y acabar su obra, algo más que dos comedias, una de Hurtado Velarde, otra de Matos Fragoso, ambas inferiorísimas, y algunos romances del mismo tiempo, para conocer los pormenores de la leyenda. También que no apelase, para justificar el segundo título del poema, *Córdoba y Burgos en el siglo X*, y trazar el fondo histórico de su cuadro,

más que á las historias de Ambrosio de Morales y del Padre Mariana por una parte, y por la otra al libro de Conde, hoy tan desacreditado. De ahí el « gran desconocimiento de la antigua Edad Media que revela », según el señor Menéndez y Pidal, y de ahí que la gran escena de Gonzalo Gustios ante las cabezas cortadas de sus siete hijos, tratada por Saavedra sobriamente y con innegable talento, nos parezca débil y demasiado escueta comparada con la grandeza épica del romance *Pártese el moro Alicante*, descubierto años después; sobre todo con la habilísima restitución de Menéndez y Pidal, quien con ligeras y muy defendibles alteraciones ha reconstruído sobre los textos manuscritos y más antiguos de la *Crónica General* un sublime fragmento del *Cantar primitivo.*

Sería empero injusticia notoria insistir en este punto; el poema debe juzgarse conforme á sus propios méritos, no olvidando la época en que se escribió. Designar el género á que pertenece y las fuentes de donde se deriva no es cosa difícil ni complicada, aunque muchos críticos no estén enteramente de acuerdo entre sí; en especial Cañete se devana los sesos para poner nombre á la criatura, diciéndonos que se aleja « no sólo de las grandes epopeyas de Oriente, con las que no tiene conexión alguna, sino también de la homérica ó virgiliana » y agregando con curiosa *naïveté* que « tampoco va en busca de la originalidad por el camino del *Fausto* ni de los imitadores de Gœthe ». Ello de sobra se

comprende y no se equivoca el panegirista; ni Vyasa ni Homero ni el gran Pagano alemán tienen algo que ver en este caso. Saavedra concibió su plan en Malta, esto es, en tierra inglesa, aconsejado por un inglés, bajo la influencia de las obras de Byron y Walter Scott, entonces en el esplendor de su novedad, que estudió y saboreó allí por vez primera, en compañía de maestro tan entendido como Frere. Por todo lo cual el *Moro Expósito*, aunque enteramente nacional en su argumento y en su forma esencialmente española, pertenece al mismo género que los cuentos y novelas en verso, tan de moda en aquellos mismos días, el *Corsario* ó *Marmion*, la *Dama del Lago* ó el *Sitio de Corinto*. El interés del argumento, el tono general, los rasgos puramente líricos salpicados en medio de la narración, la diversidad del estilo, que hábilmente se acomoda á escenas humildes de la vida como á trágicos episodios, contribuyen aquí como allí á un efecto poético de singular belleza.

Leyenda de tan sombrío y dramático carácter como la de los Infantes de Salas prestábase como ninguna á la variedad y rico colorido de la novela en verso, forma susceptible del más ameno desarrollo, pues aparte del interés natural de la narración abre campo á digresiones pintorescas, á trozos líricos inspirados por recuerdos ó emociones personales, y á esas brillantes pinceladas que sólo en verso adquieren toda su fuerza y profunda significación, que penetran hasta el corazón descubriendo al mismo tiempo luminosos horizontes. En el talento de Saavedra la

facultad « maestra », para usar la expresión de Taine, el elemento principal y característico, es la riqueza exuberante de la imaginación; el lenguaje, el estilo, la versificación, la armonía pueden decaer, y en efecto flaquean demasiado á menudo; pero su inventiva no se agota fácilmente. He ahí por qué sin más auxilio real para los detalles de su plan que dos comedias de dos poetas de tercer orden, emprende confiadamente la tarea, da rienda suelta á la fantasía, agrega rasgos nuevos, crea personajes que no existen en las diversas redacciones de la leyenda y despliega en todo su vigor la pujanza de su ingenio. Asimismo se impone y brilla en el *Don Álvaro* y otras de sus producciones.

Si á tan poderosa y fecunda imaginación hubiese acompañado con fuerza igual el don de la expresión poética, sería el Duque de Rivas una de las más grandes figuras de la literatura castellana. El desastre, la caída después que la fantasía en algunos momentos parece á punto de arrebatarlo y llevarlo hasta las nubes, es del más penoso efecto para el lector, que con él se siente precipitar en plena prosa rastrera y desmayada. Es tal el asombro ante ese desequilibrio, esa oposición entre lo muy bueno y lo muy malo en una misma composición, en una misma página, que no puede uno menos de preguntarse si el poeta no ha notado el contraste, ó si no ha sabido evitarlo.

Un ejemplo, entre muchos. Hay en los *Romances históricos* una sección titulada « Recuerdos de un

grande hombre », en que cuenta episodios de la vida de Colón en España hasta el momento del descubrimiento del Nuevo Mundo. Uno de ellos relata la escena en que, según el narrador, se desprende de sus joyas la reina Isabel para costear la empresa. Al hacerlo pronuncia ella estas palabras :

Vuela. En naves castellanas
Mares nunca vistos rompe,
Arrostra las tempestades,
Tu estrella á los vientos dome.
Lleva á ese ignorado mundo
Los castellanos pendones,
Con la santa fe de Cristo,
Con la gloría de mi nombre.
El cielo tu rumbo guíe :
Y cuando glorioso tornes,
Oh Almirante de las Indias,
Duque y grande de mi corte,
Tu hazaña bendiga el cielo,
Tu arrojo al infierno asombre,
Tu gloria deslumbre al mundo,
Abarque tu fama el orbe.

Hasta aquí los versos son buenos, el estilo tiene algo de Calderón, los sentimientos tan precisos como noblemente expresados. La continuación nos lleva en seguida de tropezón en tropezón al verso final, tristemente humilde y desairado :

En tanto que así decía
Reina tan ilustre, sobre
Su cabeza colocaba
Con altas aclamaciones
Un ángel, corona eterna
De luceros y de soles,

Que mientras más siglos pasan
Adquieren más resplandores.
  Con ella la admira el mundo
Y adoran los españoles,
Cuando absortos la recuerdan
En tan importante noche.

El *Moro Expósito* es pues, como decía, una leyenda novelesca, una novela en verso del género de las de Scott, pero de mucho mayor extensión : el doble y aun más que *Marmion* ó la *Dama del Lago*. El verso también es más largo ; no tiene el movimiento ni la ligereza del octosílabo inglés aconsonantado, que en *Marmion* admirablemente se adapta al tono rápido y marcial, dejando en el lector una impresión particular, como la del que viaja en veloz carrera sobre poderoso corcel, para usar una expresión del mismo Scott. El endecasílabo asonantado escogido por Saavedra en nada lo ayuda á salir airoso de la empresa ; la facilidad de versificar que lo distingue, su ninguna afición á limar y pulir, la excesiva llaneza de su dicción, eran un peligro más, un motivo frecuente de caer en el prosaísmo ó la inarmonía.

El héroe expósito de Saavedra es el Mudarra de las gestas y los romances, el hijo de la renegada, es decir, de Gonzalo Gustios, el padre de los siete Infantes, y la hermana compasiva del hagib Almanzor que va á consolarlo en su prisión. El poeta moderno lo transforma al tomarlo por protagonista de su obra romántica ; no es ya, como observa

Menéndez Pidal, aquel mozo corpulento y atolondrado dispuesto siempre á hendir el cráneo del que ose echarle en cara su bastardía. El poema empieza cuando tiene Mudarra ya veinte años de edad, en los momentos mismos en que se le va á revelar quiénes fueron sus padres y el deber terrible que la suerte le impone de vengar, matando á Ruy Velázquez, la emboscada traidora en que sucumbieron los siete Infantes y la persecución inicua de que es víctima todavía Gonzalo Gustios. Mudarra es ahora un joven melancólico, de alma blanda, llena de virtudes :

El cielo afable engrandeció su mente
Con alto ingenio, concedió á su alma
Virtudes y dulzura, y á su pecho
El germen de las ínclitas hazañas.
Si con ansia de gloria late altivo
Su corazón, si ilustres esperanzas
Se atreve á concebir, y noble gozo
Su hermosa frente y sus mejillas baña,
De pronto el azaroso pensamiento
De que al crimen tal vez, ó á la desgracia
Debe el vivir, sus ilusiones borra,
Nubla sus ojos y su faz espanta.

Son sin duda los rasgos y matices de una figura romántica moderna; pero una vez resuelto á marchar á Castilla en busca de su poderoso enemigo, Mudarra no vacila, como Hamlet, ni perdona, como Hernani; revela sólo momentánea flaqueza en una frase de la carta que, antes de emprender el viaje terrible, dirige á Kerima, la doncella mora objeto de

su amor, rompiendo su compromiso, porque ha tenido la desgracia de matar, sin reconocerlo, á Giafar, padre de la joven, y porque la misión vengadora que lo aleja de Córdoba no permite ya en su pecho ninguna otra especie de sentimiento. En la carta se pregunta desolado :

¿ Por qué aún no ignoro
La insigne sangre que en mi pecho abrigo ?

pero va derecho sin más lamentos adonde el deber lo llama.

Giafar y Kerima son personajes creados por Saavedra, lo mismo que Zaide, Nuño y otros. Nuño, el Muño Salido de la gesta, « amo y padrino » de los Infantes, no muere junto con ellos, es ahora hasta el fin compañero del padre ciego y desvalido. Kerima, hermosa y delicada figura, con vivo encanto dibujada en los dos primeros cantos ó romances del poema, que son acaso los mejores, los más originales y mejor escritos, se halla presente bajo un disfraz al caer muerto Ruy Velázquez en el duelo final y quedar Mudarra gravemente herido. Inmediatamente, con extraña precipitación, termina el poema, pues concertado el bautismo y las bodas de ambos, en el instante mismo de consumarse la ceremonia aparta Kerima con horror los ojos, rechaza la mano de esposo que Mudarra le tiende y exclama :

No... jamás !... Está manchada
Con sangre de mi padre...
Yo me consagro á Dios... Cristo es mi esposo.

Así, bruscamente, concluye el *Moro Expósito*. No es decir que la peripecia final esté en desacuerdo con el carácter de la joven mora, con su puro y ardiente corazón; pero creo ver en el romance último señales inequívocas de precipitación, como si se hubiese compuesto demasiado aprisa, aguijado el autor por vehemente deseo de poner término á su larga obra. Tal vez esto sea lo que ha movido á muchos, de Enrique Gil acá, á calificar de poco preparado el desenlace. Me parece que no se espera tan pronta, ni tan violenta, ni tan breve la escena final.

III

Pocos meses después de la vuelta de Saavedra á su patria, en Enero de 1834, falleció sin sucesión directa su hermano mayor y heredó en seguida el título de Duque de Rivas, bajo el cual fué desde entonces conocido generalmente. Ese duelo de familia, para él muy penoso, pues habían sido ambos hermanos muy unidos y juntos habían tomado parte como valientes en la guerra contra Napoleón, retardó sin duda la continuación de sus trabajos literarios; hasta el año siguiente no tuvo listo para ser representado el drama *Don Álvaro* ó *La fuerza del sino*. Estrenóse por fin en Madrid el 22 de Marzo de 1835. Recibido al principio con extrañeza, pareció el ito dudoso, pero la resistencia vigorosa del pú-

blico, nos dice Hartzenbusch (1), fué « después debilitada y por último desvanecida ».

Con frecuencia se ha repetido que Alcalá Galiano lo habia en París traducido al francés, con objeto de hacerlo allí representar primero. No debió ello haber pasado de proyecto, á lo más en parte realizado; pero es perfectamente cierto que el Duque, una vez en Madrid, corrigió y retocó el manuscrito traído de Francia, « hizo en él notables variaciones y versificó en quince días » (2) sus principales escenas, pues estaba todo escrito en prosa, como ya he dicho; en este punto la afirmación de Pastor Díaz es decisiva, porque para la biografía que compuso del Duque en 1842 tuvo datos, noticias y documentos por este mismo suministrados, y el actual poseedor del título, coleccionador de la tercera edición de las Obras completas de su padre, la considera como « una especie de autobiografía ». Es lástima que no exista el manuscrito de la primera versión en prosa; nadie parece conocerlo; su lectura bastaría para decidir sin más discusión si tomó ó no tomó realmente Rivas de la novelita de Mérimée, *Las ánimas del Purgatorio*, dos grandes escenas del acto último del *Don Álvaro*, que ponen término brillantemente al drama y en esencia son idénticas al final de la obra del escritor francés.

(1) Prólogo á las *Obras Escogidas de Don Antonio García Gutiérrez*, Madrid, 1866.

(2) *Vida del autor*. En las tres ediciones de las Obras Completas del Duque de Rivas. Madrid, 1854-1855. — Barcelona, 1885. — Madrid (Colección de Escritores Castellanos), 1894 y siguientes (todavía publicándose).

Cañete, olvidándose de las notables alteraciones que por informe del Duque mismo se saben hechas al prepararlo definitivamente para la escena, proclama triunfalmente que, aunque el *Don Álvaro* se haya representado un año después de publicada la novela, no pudo haber imitación por parte del dramaturgo, pues tenía éste escrita su obra desde mucho antes; lo cual deja tan vigente como estaba la dificultad del problema. Cueto, el hermano político del Duque, en el discurso necrológico leído en la sesión consagrada por la Academia Española « para honrar la memoria del eminente poeta », se muestra convencido de que la novela sirvió de base al desenlace del drama : Mérimée, á quien consultó directamente en 1866, le respondió que la escena del desafío del fraile con el hermano de la mujer seducida era un hecho real, que tuvo lugar en París, en el cercado de la Cartuja, donde existe hoy el jardín del Luxemburgo y que lo había encontrado en papeles viejos. Valera, por último, ha asegurado, mucho después, que Mérimée conoció el manuscrito del drama antes de escribir su novela, lo cual alegado así, sin otra prueba, á despecho de la declaración directa de Mérimée, nada tiene de convincente (1). El problema, pues, perma-

(1) Tanto menos convincente cuanto que el Sr. Valera no aduce más prueba que el haberlo *oido decir repetidas veces* sin advertir cómo ni dónde, y agregando sólo, en otro lugar, que *creia recordar* habérselo oído al mismo Duque y á Galiano. Valera, sin embargo, declara que después de su vuelta, y con algún tiempo ya de publicada la *nouvelle* de Mérimée, *rehizo* el Duque en Sevilla su drama, *le volvió al castellano y le puso*

nece sin solución, pero todas las apariencias militan en contra del dramaturgo y en favor del novelista. No es punto por de contado de suma importancia; el desenlace del *Don Álvaro* no es contrario á lo que la lógica y la poesía reclamaban de las premisas del argumento, y si tomó el poeta la escena de *Las ánimas del Purgatorio*, como es probable, al aprovecharla y traducirla tan bien no hizo nada que no hayan hecho muchos otros en casos parecidos.

Hay semejanza curiosa entre el punto de partida del argumento del *Moro Expósito*, en cuanto versa sobre los amores de Mudarra y de Kerima, y el acto primero del *Don Álvaro*. Mudarra mata sin saberlo á Giafar, padre de su amada, como mata Don Álvaro sin quererlo y por mero accidente al padre de doña Leonor de Vargas, y ese suceso casual impide el matrimonio del moro, como desbarata las esperanzas del misterioso indiano. Kerima toma el velo de esposa de Cristo, como se encierra Leonor en la ermita del convento de los Ángeles. Ambas obras fueron escritas hacia la misma época, pero las coincidencias señaladas pueden muy bien ser puramente casuales.

en verso en parte. Es evidente, pues, que la cuestión no ha dado un paso y que Valera nada nuevo ni importante trae para resolverla. Debe además ser error suyo decir que *volvió* el Duque su drama *al castellano hallándose en Sevilla*, cuando todos concuerdan en que fué escrito en prosa castellana en Francia y que Galiano lo tradujo al francés, ó lo empezó á traducir. Es de suponer que el Duque conservaría siempre el original castellano. (Véase *El Ateneo*, *ut antea*. Madrid, Febrero 1889.)

Predomina en *Don Álvaro* la influencia de ideas y formas francesas; es del principio al fin una obra romántica, y si hubiese quedado toda en prosa parecería hermana carnal de las de Ducange y otros proveedores de los teatros situados en lo que en el París de esa época llamaban el « *boulevard* del crimen »; pero la variada versificación, el sabor calderoniano y el lirismo de algunos trozos le imprimen más elevado carácter y contribuyeron á salvarlo del descrédito en que otras piezas más aplaudidas sucumbieron. No poco sin duda á ello contribuirían la gracia y viveza de las escenas populares con que comienzan cuatro de sus jornadas.

Don Álvaro es un indiano rico, valiente, misterioso como los héroes de Byron, que reside en Sevilla, sin que se sepa de dónde ha venido ni adónde va; el autor mantiene de propósito ignorados su nombre y su origen; alguna que otra alusión embozada apenas ayuda á descifrar el enigma, hasta que en las últimas escenas sabemos que es hijo de « aquel virrey fementido » que, durante la guerra de Sucesión en España, quiso coronarse en el Perú como esposo de la heredera de los Incas, pero que, abandonado por la fortuna, vivía en una cárcel de Lima. El enigma queda, pues, resuelto al fin, mas ya sin objeto; porque cuando el público lo sabe faltan sólo unos pocos minutos para que, á la vista del espectador, se precipite el héroe desde lo alto de un risco. Ya el público entonces no tiene interés en conocer el origen ni los antecedentes del personaje, nada han influído

en el desarrollo de la acción y carecen de todo valor histórico, porque la fantástica genealogía es parto de la rica imaginación del Duque, y sería tarea inútil recorrer en busca del supuesto padre de Don Álvaro la lista de virreyes del Perú en el *Diccionario Geográfico-histórico* del coronel Alcedo.

La exposición es muy hábil, muy feliz. Animada conversación entre los parroquianos de un aguaducho, situado á la entrada del puente de barcas de Sevilla á Triana, nos entera de las relaciones amorosas entre Don Álvaro y Doña Leonor de Vargas, de la oposición del Marqués, padre de ésta, y de las razones muy sensatas en que se funda. Por allí mismo cruza lentamente la escena, en dirección al puente, Don Álvaro vestido de camino, y se habla de un negro, criado de Don Álvaro, que poco antes ha pasado conduciendo tres caballos enjaezados, por lo que fácilmente adivinan los presentes el proyecto de robar á la novia, proyecto que un canónigo, amigo del Marqués, se encarga de ir á revelar. Es cuanto se necesita para comprender la acción que va rápidamente á desenvolverse.

Sorprendido Don Álvaro en el acto de consumar el rapto, amenaza con una pistola á los criados del Marqués, pero se inclina humildemente ante el padre de su novia, y al arrojar lejos de sí el arma que tiene en la mano, parte la bala y cae el anciano mortalmente herido. Del curso inesperado de esa bala perdida depende el resto del drama.

En la lucha y confusión que sucede á la muerte

del Marqués, Don Álvaro y Leonor se encuentran separados, cada uno cree muerto al otro, y no volverán á verse hasta la catástrofe final. Leonor se retira para siempre á vivir en una « medio gruta medio ermita », vestida del sayal de San Francisco. Don Álvaro se va á pelear en Italia, bajo un nombre supuesto, contra los alemanes ; ahí lo descubre el hermano mayor de Leonor, que ansioso lo buscaba por todas partes ; se baten y lo mata. Horrorizado Don Álvaro vuelve á España y profesa como hermano de la orden de San Francisco, en el mismo convento de los Ángeles, próximo al cual se halla la ermita en que recluída vive Leonor.

Mientras tanto, Don Alfonso de Vargas, segundo hijo del Marqués, que vuelve del Perú, donde estuvo creyendo ir tras él, corre á provocarlo en su celda misma del convento y, para forzarlo al duelo, le da una bofetada, como en la novela de Mérimée. Don Álvaro, exasperado por la afrenta y por el odio inextinguible que el joven le revela, acepta el desafío y lo hiere de muerte. Para salvar el alma del moribundo, que implora confesión, golpea Don Álvaro la puerta de la ermita pidiendo auxilio al santo penitente, y estupefacto se encuentra en presencia de lo que le parece el espectro de Leonor ; Don Alfonso reconoce á su hermana, piensa que estaba allí con su seductor, hace un esfuerzo y le asesta una puñalada exclamando : *Muero vengado*. Don Álvaro, frenético, corre á la cumbre de un risco al fondo de la escena y « con sonrisa diabólica, todo convulso, dice :

Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana. Exterminio, destrucción...» y se precipita desde lo alto, mientras el padre guardián y los frailes pronuncian aterrados la frase final: *Misericordia, Señor, misericordia !*

No es de sorprender la « resistencia vigorosa » que, según Hartzenbusch, opuso en los primeros días el público ante tal despliegue de imaginación violenta y convulsiva. Era ir en un solo salto á inconmensurable distancia de la *Conjuración de Venecia* y el *Macías*. Necesitábase más larga preparación para sentarse ante aquel nuevo banquete y gustar de manjares tan fuertemente condimentados. Sólo después de vistas en la escena española piezas como la *Tour de Nesle*, *Catherine Howard* y aun otras más espeluznantes, era posible recibir sin asombro desenlaces como el de *Don Álvaro* No es que en realidad fuese contrario á la lógica de la situación, pues viene á coronar una obra que, á pesar de todas sus exageraciones, conserva su dignidad de creación literaria; pero en la marcha que seguía la reforma romántica en España equivalía, como Larra hubiera dicho, á encontrarse en el término de una jornada sin haberla andado.

Creo que el poeta no estuvo acertado al dejar en prosa la última escena del drama. Las herejías y maldiciones de Don Álvaro enajenado ante el horror de la situación, habrían sorprendido y chocado menos. Lo mismo otras escenas, como la primera entre Don Álvaro y Leonor, que de pronto, á la mitad,

pasa de verso á prosa; y también el final de ese primer acto. Las palabras de Don Álvaro arrodillado á los pies del Marqués, antes de echar la pistola al suelo, contienen imágenes atrevidas, excesivas, que mejor estarían con el auxilio de la rima. He aquí una muestra : « Vuestra hija es inocente », dice Don Álvaro... « tan pura como el aliento de los án- » geles que rodean el trono del Altísimo. La sospecha, » á que puede dar origen mi presencia aquí á tales » horas, concluya con mi muerte, *salga envolviendo* » *mi cadáver como si fuera mi mortaja.* » En prosa casi es ridícula esta última figura; la música del verso le habría quizás prestado algo para elevarla al nivel de la situación. Mejor hubiera sido dejar en prosa únicamente las escenas populares, que tienen tono de comedia, realzan por el contraste el drama y son cuadros excelentes de costumbres, con la más deliciosa diversidad de caracteres, como vaciados en el molde preciso, fijados con tino y verdad por medio de unos cuantos rasgos magistrales.

La versificación es en extremo desigual; fácil y armoniosa á menudo, decae y desciende otras veces á rastrero prosaísmo; superior en brillantez y variedad al metro único, monótono y sordo del *Moro Expósito*, pasa alternativamente de la redondilla al romance octosílabo, de la silva á la décima. Conserva no obstante los mismos defectos ya apuntados, y aquí como allí en buena parte nacidos de la *insouciance* del poeta, que se contenta con vocablos y

giros débiles, imperfectos, tales como naturalmente acuden en el primer momento.

El único carácter en todo el drama fuertemente trazado es el de Don Álvaro. Leonor y su padre y sus dos hermanos son pálidas figuras que van ocupando sucesivamente la escena, sin dejar honda impresión ni en el lector ni en el espectador. Don Álvaro mismo es un personaje lleno de contradicciones; la melancolía profunda que exhala en sus dos largos monólogos apenas se compadece con la jactancia, la acometividad que despliega en otras ocasiones. Autor de la ruina de toda la familia de Vargas, no puede afirmarse que cause involuntariamente tanta desgracia; si el primer duelo con Don Carlos, como lance entre militares, puede considerarse inevitable, no así el segundo, y tampoco, por consiguiente, la muerte de Leonor.

El otro título del drama, *La fuerza del sino*, que ni era necesario ni está bien justificado por la marcha del argumento, debe haber influido mucho en la dis cusión que varios importantes críticos antaño sostuvieron para decidir si es « el fatalismo griego » lo que informa el drama, si puede ó no llamarse Don Álvaro el Edipo cristiano; discusión en que por fuerza ha habido que evocar el conocido mito helénico y traer á colación la célebre tragedia de Sófocles. A estas horas el problema, debatido principalmente entre amigos y admiradores personales del Duque, carece de interés. Sean los que fueren los méritos y defectos que en la pieza se reconozcan, su principio

informante nada tiene que ver con el mito pavoroso de la religión de los helenos, ni con la obra maestra del gran poeta antiguo.

IV

Apenas establecido en Madrid, renacieron sus antiguas aficiones políticas y fundó un periódico, el *Mensajero de las Cortes.* En él empezó sosteniendo opiniones idénticas á las que le habían costado la larga expatriación; mas por corto tiempo. Cuando heredó la corona ducal y entró por derecho propio en la Cámara alta, que se llamaba Estamento de Próceres, fuéronse poco á poco modificando esas opiniones, y pronto se afilió en el partido que sus antiguos compañeros Istúriz y Alcalá Galiano reorganizaron. Incorporado, pues, entre los que Espronceda más adelante llamaría « rabiosos moderados », fué Ministro de la Gobernación bajo la presidencia de Istúriz, en Mayo de 1835.

Si no hubiese venido la política á inquietarlo y amargarle la existencia, me parece que hubiera podido considerarse Rivas el más feliz de los mortales. Su carácter afable, su buen humor de verdadero andaluz, su fortuna, su talento, su interesante familia y su amor á las letras, habrían ampliamente bastado á ocupar y embellecer todas las horas de su vida. Pero engolfado por otros rumbos tocóle pasar algunas horas realmente desagradables. Vol-

vió á ser Ministro en 1854. El primer Ministerio había durado unos tres meses, el segundo no llegó á tres días. En ambas ocasiones dejó el puesto precipitadamente para ir á guarecerse de posibles desmanes del populacho, una vez en la Embajada inglesa, otra vez en la francesa.

Nada más divertido que leer en el libro de George Borrow, *The Bible in Spain*, la relación de las entrevistas de ese originalísimo inglés solicitando del Duque, como Ministro, permiso de imprimir una edición del Nuevo Testamento en castellano. Bien recomendado el misionero por el Embajador británico, amigo personal además de Galiano, quien estaba con Rivas en el mismo Gabinete, debió recibirlo con toda amabilidad; pero no le dejó exponer sus pretensiones, sino lo mandó entenderse con el subsecretario, el cual, le agregó, « tendrá el mayor gusto en servir á usted ». El subsecretario era Oliván, aragonés cerrado, de ideas poco liberales, y no tuvo naturalmente tal gusto; pero nunca consiguió Borrow del Ministro respuesta diferente, y por último evitaba cuidadosamente S. E. toda entrevista con el pobre pretendiente, hasta el punto de escabullirse por una puerta trasera para no verlo (1).

Disuelto el Ministerio por decreto real, después de pasar Rivas algunos días oculto en casa del futuro Lord Clarendon, logró, disfrazado y con muchas pre-

(1) THE BIBLE IN SPAIN. *The Journeys, Adventures and Imprisonments of an Englishman*. By George Borrow. — T. Nelson. — London, 1893. — Págs. 133 á 145.

cauciones, salir de Madrid y llegar á la frontera de Portugal. De Lisboa luego pasó á Gibraltar. Esta segunda expatriación no duró tanto como la otra, no pasó de quince meses, y en Gibraltar mismo juró ante el Cónsul la novísima Constitución de 1837. Esto le permitió volver á su hogar y lanzarse otra vez en la política como senador electo. Pero la abdicación de María Cristina, el triunfo afirmado de los liberales y la regencia de Espartero abrieron nuevo paréntesis en su vida pública, y permaneció tres ó cuatro años tranquilo en Andalucía, entregado al cultivo de las letras. Tranquilo, pero no conforme. En sus versos líricos de ese tiempo, *Lamentación*, la *Asonada*, acumula, á despecho de su ingénita cortesanía, injuriosos epítetos sobre el partido triunfante y lo juzga todo perdido, por ser el general Espartero y no el general Narváez quien encabezaba en Madrid la procesión. La historia tendrá siempre mucho que decir contra esos militares jefes de facciones políticas, pero contra Narváez de cierto más que contra todos.

En 1841 reunió nuestro poeta los romances que aparecieron al mismo tiempo que el *Moro Expósito*, con muchos otros compuestos después para formar el tomo publicado con el título : *Romances históricos del Excmo. Sr. Duque de Rivas*. Cuentan sucesos, tradiciones, anécdotas del período de la historia de España que va desde el reinado de Don Pedro de Castilla hasta la batalla de Bailén. Era idea muy feliz narrar poéticamente los acaecimientos más caracte-

rísticos de cinco siglos de la historia de la nación, y fué, cual era de esperarse, acogida con fruición por pueblo tan orgulloso de sus proezas y de su gloria como el español. El metro esta vez, el romance octosílabo, era el que el pueblo conocía bien y estaba acostumbrado desde tiempo inmemorial á guardar en la memoria y repetir de generación en generación. Por una de tantas desviaciones del gusto nacional producidas en el siglo XVIII, era ya menos usado el romance octosílabo por los poetas eruditos, y nunca en la forma y carácter con que lo emplearon, cultivaron y de nuevo popularizaron Sepúlveda, Timoneda y sinnúmero de otros. Además, como Hermosilla, preceptista cuya autoridad imponía todavía algún respeto en 1840, había dicho que el romance, aunque lo escribiera el mismo Apolo, tendría siempre « el corte, el aire y el sonsonete de jácara », creyó necesario Rivas precediese á los suyos una corta disertación en defensa de la forma métrica con que presentaba al público sus cuadros históricos. Al efecto, sin tomarse el trabajo de distinguir para mayor claridad entre el simple metro octosílabo asonantado y la composición poética llamada Romance, cita, para probar que todo género de asunto cabe dentro de esa forma, lo mismo á poetas dramáticos, Lope, Calderón, Guevara, que á Góngora, Quevedo y Meléndez, contentándose al remontarse un poco con insertar unos cuantos pedazos de romances puramente artísticos del siglo XVI. Mientras tanto parece siempre ignorar la indispensable distinción entre los romances mo-

dernos eruditos y los verdaderamente viejos y populares, y olvida por completo, si es que lo sabía, el verdadero título de nobleza del octosílabo asonantado, su gloriosa vida primera como hemistiquio del gran verso heroico de diez y seis sílabas, el metro de los cantares perdidos, el que restableció Jacobo Grimm, como durante sus viajes pudo verlo el Duque en la Silva de romances viejos de ese célebre filólogo, publicada en 1815 y en 1831.

Mucho mejor defiende su causa por medio del ejemplo, de la brillante serie de composiciones, líricas más bien que épicas, de que consta este volumen. Carecen por de contado del vigor y sobriedad de los romances antiguos, desprendidos directamente de los viejos cantares, y sería demasiado buscar en ellos la naturalidad y sencillez de las épocas primitivas, aunque el prólogo anuncie el intento de volver ese género de composición « á su primer objeto y á su primitivo vigor y enérgica sencillez ». Ni á él ni á nadie era lícito lograr tanto ; no pueden estos nuevos Romances históricos disimular su corte enteramente moderno, su sabor fuertemente romántico, sobrecargados como están de descripciones, consideraciones morales ó filosóficas, rasgos y recuerdos esencialmente personales. Pero el conjunto forma una obra de carácter bien nacional, que merecía llegar y llegó hasta el corazón del pueblo, evocando fantasmas brillantes del pasado, memorias gloriosas que esparcían el ánimo, lo consolaban de las amarguras de la guerra civil y la anarquía militar, abrían en fin más

grata perspectiva detrás del triste y encapotado horizonte que en esos años de prueba entenebrecía y cerraba el porvenir de la nación.

Por ese tiempo, además de completar y dar á luz pública los Romances, escribió cuatro grandes piezas dramáticas, *Solaces de un prisionero*, *La morisca de Alajuar*, *El crisol de la lealtad* y *El desengaño en un sueño*. Ninguna de ellas vale lo que el *Don Álvaro*. El autor, lejos de las influencias exóticas que en Malta y en Francia tan ventajosamente actuaron sobre él, se empeña ahora en seguir más de cerca é imitar sus ascendientes del siglo XVII. *El crisol de la lealtad* y *Solaces de un prisionero*, con sus tres jornadas y su inevitable gracioso, que no siempre hace reir, pudieron haber sido escritas por un contemporáneo de Calderón; y como todo lo que no ha brotado espontáneamente en el espíritu, apenas suben más allá del nivel de la medianía.

Pero en *El desengaño en un sueño* se da libre campo la imaginación del poeta, desarrollando á su manera un tema idéntico al que sirvió para componer *La vida es sueño*, obra maestra de Calderón. Respecto al estilo y á la rica versificación conocía y poseía el Duque tan bien á su modelo, que algunas veces compite brillantemente con él; pero respecto á la concepción del argumento la diferencia entre ambas obras es demasiado grande y toda en favor del predecesor.

En *La vida es sueño*, Segismundo, el protagonista, criado entre cadenas en una prisión al pie de una

torre edificada entre montañas, por miedo del rey su padre á ciertos presagios y cierto horóscopo fatal, es de pronto puesto en libertad y conducido á ocupar su rango en la corte. Allí, obedeciendo á sus primeros impulsos de fiera, pues como fiera ha sido educado y tratado, se comporta de tal modo que por medio de nuevo narcótico es preciso llevarlo otra vez á la cárcel y á la situación en que se encontraba. Ante tan violenta y repentina transformación piensa melancólicamente el príncipe que es un sueño todo lo que ha pasado; pero el espectador lo ha visto, sabe bien que todo es verdad y compadece sinceramente el inmenso infortunio de Segismundo. Hay, pues, una situación dramática interesante, con vigor concebida y realizada, que envuelve y arrebata á todos los personajes, al rey, al padre, al alcaide, á su hija, á la familia real entera, y el público conmovido aguarda con ansiedad el desenlace. *El desengaño en un sueño*, á pesar de su título de drama fantástico, carece de acción; es una doble alegoría, cuyo objeto y alcance conoce el espectador desde el primer momento y que no puede por consiguiente interesarle. Su radical inverosimilitud va más allá de lo que á la imaginación es permitido corregir ó completar.

Marcolán, viejo mágico, y Lisardo, su hijo, viven en un islote desierto del Mediterráneo; Lisardo aparece, como Segismundo, « vestido de pieles y con aspecto de salvaje », porque á él también le tienen las estrellas anunciada una existencia terrible de borrascas y miserias, y porque, manteniéndolo allí

confinado, quiere evitarlas el prudente padre. En décimas, también como Segismundo, cuenta Lisardo al público su penosa situación; décimas, si bien en forma menos artística, no tan afectadas y gongorinas cual las famosas de Calderón : « Apurar, cielos, pretendo... » Es tal su desesperación que resuelve arrojarse al mar; el padre, que adivina todos sus sentimientos, lo adormece por medio de un conjuro, y durante el sueño lo hace pasar, para escarmentarlo, por todos los crímenes, horrores, remordimientos y miserias inauditas que los astros le reservaban. De tal modo impresiona al joven la larga pesadilla, que, al despertar, al final del quinto acto, responde al padre cuando le pregunta si insiste aún en huir de allí y abandonarlo : « No, padre mío, jamás », abrazándolo « con la mayor expresión de terror ».

Tal es en breve sinopsis este drama filosófico, que Cañete coloca á la cabeza de todas las obras del autor y que, según el Marqués de Valmar, no « desdeciría entre las mejores producciones de Gœthe y de Lord Byron ». Por otra parte Don Juan Valera, más acertadamente á mi parecer, lo considera « una obra falsa que no puede interesar ».

El autor creyó siempre que era posible representarlo en el teatro, con esa esperanza lo concluyó, pero no se realizó hasta varios años después de su muerte y, cual era de temer, el éxito fué escaso. La fiesta tuvo mucho de ceremonia oficial y homenaje de respeto. El *Fausto*, el *Manfredo*, á pesar de toda

su tramoya y su profundo simbolismo, son representables, porque hay en ellos verdadero drama, conflicto de pasiones, lucha de sentimientos hondamente sentidos y sinceramente expresados. En el *Desengaño en un sueño* el artificio está constantemente á la vista del espectador, pues no obstante los frecuentes cambios de decoración que el drama exige, debe siempre permanecer « inmutable » durante toda la representación, siempre visible en una esquina de la escena, « la gruta de Marcolán y éste dentro estudiando ». Los personajes no son seres vivos, sus palabras y movimientos son como de muñecos, de títeres vestidos de rey, de reina, de ministro, etc., agitándose sobre un retablo, y maese Pedro, en vez de hallarse dentro, está allí delante sentado en la gruta. ¿Qué ilusión, qué interés puede nacer en tales circunstancias? Aquí todo es alegórico, frío, vano; no hay Margarita, que sufre de veras y cae palpitante de dolor sobre el suelo del calabozo; no hay Manfredo henchido de orgullo, devorado por remordimientos, que desafía impasible en la hora de la muerte el poder del cielo y del infierno.

El *Desengaño* está sin duda mejor escrito que el *Don Álvaro*, la versificación es más artística, más perfecta, como es más firme el estilo, aunque no atrae ni seduce en tanto grado, porque le falta la frescura, los colores juveniles de la primera obra. En los buenos momentos de ésta se siente bullir la inspiración llena de calor y de vida; en la otra el esfuerzo es más visible y predomina demasiado un defecto te-

rrible, carencia casi completa de emoción comunicativa, y lo que es su consecuencia inevitable, de sinceridad en la expresión.

V

Cada vez que lograba nuevamente el partido moderado subir al poder, volvía también Saavedra á la vida pública. Así desempeñó en dos ocasiones encargos diplomáticos; primero en Nápoles, donde con carácter de embajador pasó varios años; luego en París, donde estuvo poco más de uno. Más adelante fué presidente del Consejo de Estado.

Fruto de la larga residencia en la capital del reino de las Dos Sicilias, es su único trabajo importante en prosa: el estudio histórico titulado « Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo con sus antecedentes y consecuencias », para cuya composición aprovechó todos los datos y documentos que allí era posible reunir. Es un trabajo merecedor de grande aplauso, se lee con interés y revela en el autor loable imparcialidad, pues reconoce la culpa que en aquel movimiento popular, lo mismo que en otros antes y después, tuvo la « desacertada administración de los sucesores de Carlos V y Felipe II ». Escribía en prosa el Duque con gran facilidad, igual que en verso, y como los inconvenientes de fiarse demasiado á la natural espontaneidad de la inspiración y de no corregir y pesar con cuidado los tér-

minos y sus diferencias, en prosa no acarrean consecuencias tan infaustas como en verso, conserva bien el tono de la narración histórica, á pesar de la familiaridad de los giros y la llaneza de la expresión. No estaba en las fuerzas del Duque aspirar y llegar á las cualidades de los mejores historiadores españoles de sucesos particulares, como Mendoza, Solís y el mismo Melo, ni parece haberlo pretendido; pero supo producir una obra digna de crédito como historia y no destituída de encanto literario.

Atrájose completamente en Nápoles el afecto de la familia real, y en sus despachos oficiales trata siempre á Fernando II, el Rey Bomba, como en Italia se le solía llamar, con gran admiración, celebrando sus « humanos sentimientos, su leal y bondadoso carácter », prendas tal vez no muy visibles entre las del monarca; no deja de sorprender elogio tan entusiasta por parte de quien tan enérgicamente había combatido y reprobado el despotismo de Fernando VII. Hizo cuanto á su alcance estuvo para alentar y sostener al rey de Nápoles en su trono, un momento bamboleante, así como para activar los aprestos de la expedición que mandó España en socorro de Pío IX. Sin embargo, su embajada acabó tristemente. En 1850 descubrió que, á sus espaldas y en el mayor misterio, había concertado el rey las bodas de su hermana con el hijo mayor del Don Carlos pretendiente vencido en la guerra civil de España. Cuando en Madrid se supo, le dieron orden de cortar inmediatamente las relaciones y embarcarse.

Alejado en Nápoles de los vaivenes é intrigas de la política de partidos en su patria, halló tiempo suficiente, no sólo para escribir el libro sobre Masaniello, sino también para renovar antiguas aficiones y cultivar la pintura, arte que, estudiado en Malta, le había eficazmente ayudado en Francia á ganar el sustento. Acabó varios cuadros que, enviados á exposiciones académicas en Madrid, obtuvieron, según su biógrafo, bastante éxito. Son contadas las personas que pueden sobresalir, y aun simplemente distinguirse, en ocupaciones tan diferentes como la historia y la pintura al óleo, la poesía, la política y la diplomacia. Cuando el talento se despilfarra así, en tan variados ejercicios, suele suceder que en ninguno logra dar prueba cabal de su verdadero alcance. Quizás por eso se descubre más de una vez en los versos del Duque la mano del aficionado, del *amateur*, más bien que del artista empeñado en arrancar al arte preferido sus difíciles y recónditos secretos.

En Nápoles también compuso la última de sus obras importantes: *La Azucena milagrosa*, leyenda en que revive la rica imaginación del *Moro Expósito* y los *Romances*, aunque ya menos contenida, menos bien dirigida. Las otras dos leyendas posteriores, *Maldonado* y *El aniversario*, son más cortas, y si estuviesen totalmente escritas en octosílabos con asonantes, como en su mayor parte lo están, entrarían muy bien en el número de los Romances históricos, cuyo mismo carácter tienen.

La *Azucena milagrosa* se diferencia de los demás

escritos del Duque por el exceso de misticismo, que suprime el interés dramático, en su segunda mitad principalmente. La primera en general es mejor, más cuidadosamente escrita; pero la idea de un cráneo humano, de una calavera con ojos y con lengua, que aguarda durante veinte años en el campo de los alrededores de Sevilla que vuelva de América Nuño Garcerán para que tropiece allí con ella, y llamarle por su nombre y revelarle el misterio de la traición que sirve de punto de partida al cuento, pasa de los límites de la verosimilitud y no produce el efecto terrífico buscado.

Fácilmente se adivina lo que al Duque movió á tanta religiosidad en esta composición. Zorrilla le había dedicado su *Azucena silvestre*, « leyenda religiosa del siglo IX », y muy agradecido en cambio

> El don le ofrece de sabroso cuento
> A quien da otra azucena el argumento.

No pretende el vate andaluz competir con el castellano, idea que explícitamente rechaza, pero ejecuta el *tour de force* de crear él solo todos los elementos de una leyenda religiosa sin apelar á tradición ni conseja anterior. La *Azucena milagrosa* tiene más vasto y glorioso argumento, pues en ella se describe la toma de Granada, la conquista de Nueva España, en medio de grandes cuadros militares, de hermosas pinceladas históricas; pero le falta la música de los versos de Zorrilla.

Al retirarse el Duque de la embajada de España en

Francia, á principios del año 1838, puede decirse que terminan juntamente su carrera literaria y su carrera política. Vivió entre crueles padecimientos hasta 1865, y por todos honrado y respetado falleció en Julio de ese año.

Por cualquier lado que se mire es una hermosa figura de la literatura española. Sumados y confundidos en la mente méritos y deficiencias, surge siempre la imagen de un poeta eminente dotado de la fuerza, el aliento de los que componen grandes cosas. Si en ninguno de los géneros que cultivó puede en rigor decirse que ocupe el puesto primero, en todos ha dejado algo notable, y en ninguno enteramente fracasó. Si hubiese poseído la técnica de su arte de manera cabal y perfecta, quizás muy pocos lo vencerían; pero el instrumento, que á ocasiones tan vigorosamente logró pulsar, no siempre respondía á su esfuerzo y demasiado á menudo notas destempladas lastiman el oído. Su estilo y su lenguaje parecen á veces no disponer de medidas precisas para ajustar bien la vestidura artística en torno de sus pensamientos y sus imágenes. Pero su magnífica, brillante fantasía, si no siempre conmueve, siempre interesa. Es posible que la posteridad le asigne un puesto no muy distante de aquél á que sus contemporáneos lo elevaron.

III

ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ

Distínguese antes que nada García Gutiérrez entre los corifeos de la escuela romántica española, por haber cultivado sola y exclusivamente el género dramático y en él ganado toda su reputación. Es verdad que dió á luz dos pequeñas colecciones de versos sueltos, una con el simple título de *Poesías* en 1840, y otra con el de *Luz y Tinieblas* en 1842; también el año de 1850 publicó en un semanario la leyenda *El Duende de Valladolid*, « tradición yucateca »; pero todo ello de ley tan inferior que para nada hay que recordarlo ya. De su prosa no dramática, fuera de dos débiles bocetos en *Los Españoles pintados por sí mismos*, solamente conozco el discurso al tomar asiento en la Academia, también de muy escaso valor literario. Del poeta dramático tenemos, pues, únicamente que hablar aquí.

Nacido en el extremo meridional de la península,

cerca de Cádiz, en 1812, cuando comenzaba á prepararse, por complacer á su familia, para la profesión de médico, abandonó hogar y estudios á los veinte años de edad y se encaminó á Madrid, en busca de fortuna por medio de su talento literario, empresa nunca muy fácil en España, pero menos difícil ya en aquellos momentos en que cambiaba el régimen político de la nación. Empezó, como los demás, traduciendo piezas de teatro, de Scribe principalmente. Más adelante estudió y tradujo dramas de Alejandro Dumas, guía y maestro de los dramáticos españoles de la época, cuya influencia sobre García Gutiérrez es evidente, cuyo ejemplo fácilmente se sigue reflejado en toda la primera mitad de la carrera del discípulo, desde *El Trovador* hasta *Simón Bocanegra*. No en balde, no sin adherírsele muchas cosas, pudo manejar y transportar al castellano dramas de Dumas tan característicos como *Calígula*, *Don Juan de Marana* y *La Tour de Nesle*, esta última traducida con el título de *Margarita de Borgoña*.

Después de varios ensayos infructuosos que no hallaron acogida entre los directores de teatro, que no se representaron por tanto, y pertenecen al género cómico, para el cual nunca mostró grandes disposiciones, concibió en una hora feliz, inspirado por el éxito del *Macías* y el *Don Álvaro*, arrastrado por el impulso revolucionario que esas dos obras iniciaron, la idea de un drama que calificó de « caballeresco » y tituló *El Trovador*. Presentado al director Grimaldi, no desconoció éste lo que el brillante ensayo

tenía de nuevo y de atrevido, pero lo devolvió diciendo que se advertía en él toda la osadía del Duque de Rivas « sin que escudase al autor una celebridad bien sentada » (1). Al cabo de varias otras tentativas inútiles, cuando el autor, perdida toda esperanza, había sentado plaza como uno de los cien mil soldados con que Mendizábal contaba aniquilar la facción carlista, lograron sus amigos (entre ellos Espronceda) que el actor cómico de la compañía del teatro del Príncipe, á pesar de que no había en el drama papel de gracioso ni cosa parecida, escogiese la obra de García Gutiérrez para representarla en la noche de su beneficio. De ese modo se estrenó ***El Trovador*** en Madrid el 1.° de Marzo de 1836. El éxito fué tan grande y ruidoso como inesperado; acompañóse además de multitud de rasgos curiosos, que se han hecho célebres. Tuvo el autor que salir á la escena, después de terminada la representación, á recibir los plácemes del público, y era la primera vez que eso sucedía. El poeta, que sin permiso se había escapado del cuartel de reclutas donde lo adiestraban para su nuevo oficio, estaba tan mal ó tan poco vestido, que debió aceptar prestada la levita de Ventura de la Vega para presentarse decentemente al público. Pero la victoria literaria lo allanó y transformó todo: á los pocos días recibió del Ministro de la Guerra el perdón de su falta y la licencia absoluta.

No fué flor de un día, no fué boga de una sola

(1) Ferrer del Río. — *Op. cit.*, pág. 256.

estación. Ningún otro drama romántico, excepto el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en cuya popularidad entra en cantidad menos apreciable el mérito literario, abrió tan pronta y hondamente su surco en la masa del país. Hoy conserva todavía su reputación casi intacta, superior á la de *Don Álvaro* y á la de *Los Amantes de Teruel*, únicos que pudieran habérsela disputado. — *Fu vera gloria?* — La sentencia parece ya pronunciada. *El Trovador* es la obra mejor de García Gutiérrez y la más famosa del romanticismo español. No la mejor en absoluto; pero, como el *Hernani* de Víctor Hugo, como *Los Bandidos* de Schiller, fué la aparición juvenil y triunfante de algo nuevo, destinado á simbolizar siempre el apogeo luminoso de una revolución del gusto en el teatro, de una escuela y de un período literario.

Hay en *El Trovador* dos acciones distintas, no quizás tan bien « enclavijadas » como pensaba Larra, pero que sin apartarse demasiado de la verosimilitud poética prestan al argumento una extensión, una amplitud, que desde luego concurren á asegurarle su principal novedad : el vuelo poético y la libertad romántica. Con una de las dos acciones, la rivalidad de Don Nuño y el Trovador disputándose el amor de Leonor, hubiera bastado para edificar un drama interesante á la manera de Lope de Vega ó Calderón. El poeta, en busca de algo más, crea entonces la trágica figura de Azucena, la gitana, que durante años y años prepara una venganza terrible; así agranda el poema y hace de él vasto cuadro de pasiones violen-

tas, de amor y odio, con horizonte dilatado, personajes que se destacan sobre un fondo histórico : la ciudad de Zaragoza y el reino de Aragón durante los primeros años del siglo xv, en los días de la rebelión del en su tiempo célebre Conde de Urgel.

El drama adolece de grandes defectos, casi todos nacidos de la inexperiencia del autor ; algunos corrigió después, pero en conjunto sin mejorarlo verdaderamente y quitándole algo del perfume de juventud, de frescura, que la primera versión conserva todavía. Esa refundición toda en verso está hoy completamente echada á un lado, y el texto primero es el que únicamente aparece en la colección de *Obras Escogidas*, publicada en obsequio del autor por sus admiradores en 1866.

La exposición, en prosa como la de *Don Álvaro*, dista mucho de la claridad y animación que á esta última distingue. Pero el defecto principal de toda la pieza parte de la naturaleza misma de su argumento, que es confuso y, como dijo Larra, más bien de novela que de drama; los dos grandes resortes de su acción, el amor de Leonor y la venganza de Azucena, están poco apretadamente combinados y sus consecuencias á veces flotan inciertas, sin propender unidas al efecto artístico, lo que con mayor esfuerzo y atención no hubiera quizás sido difícil conseguir. Hay por tanto dos exposiciones en realidad : así lo requiere el doble desarrollo del argumento.

Al alzarse el telón los criados de la casa de Artal,

antes de hablarnos de la pasión amorosa de Don Nuño y de los celos que en éste despierta la preferencia que muestra Doña Leonor por Manrique, el Trovador, recuerdan sucesos anteriores para contarnos que existió un hermano mayor de Don Nuño, robado á los dos años de edad por una gitana cuya madre antes había sido mandada quemar como hechicera por orden de Don Lope de Artal. Ese hermano perdido es el Trovador, protagonista del drama. Nadie lo sabe : Azucena, la gitana que lo robó, le ha hecho creer que es su propio hijo ; los demás siempre dieron por muerto al niño robado. Hace veces de segunda exposición la escena entre madre é hijo con que comienza la jornada tercera : refiere en ella Azucena la muerte horrorosa de su madre en la hoguera, el robo del hijo mayor de la casa Artal y el error terrible cometido por ella en su frenesí arrojando al fuego en expiación, no al niño robado, sino á su propio hijo. « ¡ Vuestro hijo ! exclama Manrique » ; pues y ¿ quién soy yo, quién? » La extraña madre recoge apresurada la confesión ; pero el espectador sabe desde entonces que Don Nuño y el Trovador son hermanos, y al verlos tan furiosamente empeñados en lados opuestos de la contienda política y prendados ambos de Leonor, presiente la catástrofe final, adivina la espantosa venganza de Azucena y la aguarda ansiosamente.

Sorprende, podría decirse repugna, en esta escena, sin agregar mucho al interés del argumento, ese detalle inesperado y no fácil de explicar, ese hijo que-

mado por equivocación ó por horrendo refinamiento de crueldad. He conocido personas (no de raza española ni conocedoras del texto castellano) que han oído muchas veces la ópera de Verdi *Il Trovatore* sin haber podido llegar á explicarse bien el sentido de esa escena, por cierto puesta en música con gran vigor por el artista italiano.

Diríase que escribió García Gutiérrez su poema previendo que sería puesto en música y facilitando de antemano la tarea del compositor. No existe acaso otro drama en que se conceda tanta parte á la música. Manrique aquí, como en la obra de Verdi, anuncia su llegada con una trova cantada entre bastidores; igualmente Azucena comienza con una canción, que en la ópera se ajusta á idéntica letra y á idéntica situación. Cuando Leonor toma el velo de monja se oye también dentro, en el uno y en la otra, un responso, y no cesan canto y órgano hasta el fin del acto. La magnífica escena llamada el *Miserere*, cuyo plan y corte sólo un músico parecería capaz de concebir así, no debe nada dramáticamente considerada, ni á Verdi ni al libretista italiano: coro de voces fúnebres ahogadas, lamento del tenor, explosión apasionada de la infeliz mujer, todo se encuentra dispuesto por Gutiérrez para producir el mismo patético efecto, y Verdi no tuvo más que transponer al otro arte la inspiración del poeta español. Hízolo, como es sabido, con superior maestría, y cuéntase *Il Trovatore* entre las tres ó cuatro obras mejores de Verdi en plena madurez. La poesía y la música son

empero artes tan desemejantes, su técnica y sus recursos tienen tan distinto carácter, que no han podido perjudicarse mutuamente, y los adoradores de ambas versiones reciben de cada una impresión totalmente diferente.

El don precioso de García Gutiérrez, el que desde su primer drama aparece en todo su esplendor, que apenas muestra haber sufrido algún desgaste en el curso de su larga vida, que lo mantuvo libre hasta el fin de los adefesios de la decadencia de otros y que brilla por igual en *Juan Lorenzo*, su último drama, y en *El Trovador*, es la versificación, constantemente fácil, dulcísima, melodiosa. Unido ese don á la melancolía natural de su carácter, á la tristeza instintiva de su poesía, creóse así naturalmente el más conmovedor, el más penetrante y más patético de los poetas dramáticos modernos de España. Es muy posible que en ningún tiempo haya existido en toda su literatura quien, mirado bajo esa luz, merezca comparársele.

La memoria del éxito del *Trovador*, instantáneo, fabuloso, pesó fuertemente sobre él y sus trabajos posteriores. Fué el triunfo del romanticismo, la victoria decisiva que completó, coronó la campaña iniciada con los encuentros difíciles y reñidos del *Macías* y el *Don Álvaro;* pero no volvió el autor á obtener del público ovación parecida, ni tal vez tan calurosa ó tan sincera, hasta muchos años después con su drama *Venganza catalana*, representado en 1864. Era sin disputa *El Trovador* algo más nuevo y bri-

llante que cuanto le había precedido; romántico en la forma por la mezcla de verso y prosa, por el colorido variado y deslumbrante, por el tono general de reconcentrada tristeza y pasión dolorosa, recordaba también obras del siglo XVII por la fuerza de la acción, la libertad y movimiento de las escenas, por el sabor en fin de poesía caballeresca tan de propósito y marcadamente impreso.

El Paje, representado un año después, fué, á decir de Ferrer del Río y de otros, bien recibido del público, sin embargo de no valer lo que *El Trovador*, salvo en la versificación, que es tan buena por lo menos. Pero el argumento es desagradable, repelente. Un hijo que mata ó va á matar á su madre, como en *Lucrecia Borgia* y en *La Torre de Nesle*, necesita para interesar un cuadro histórico, personajes de otras proporciones que los del drama de la vida privada ideado esta vez por García Gutiérrez. Leído hoy no se le juzga merecedor de buena acogida en el teatro; la influencia de lo menos recomendable de Alejandro Dumas y otros es en él demasiado visible.

El Rey Monje, también en verso y prosa como los otros dos, está aún mejor, más arrobadoramente versificado, es el cenit de su carrera de puro y elegante escritor. Pudo llegar, y en efecto llegó después, á un grado mayor de sobriedad y precisión en su lenguaje; pero nunca superó la fluidez y espontaneidad de forma, que en los dramas de este período es un encanto perdurable, *a joy for ever*. El drama

no se representa ya, pero la escena de la confesión en el acto último, sobre todo las quintillas deliciosas que empiezan :

Enlutada misteriosa...

son en España por todo el mundo sabidas de memoria. Más que drama es *El Rey Monje* una crónica dramática, cuadros sucesivos de la vida de Ramiro el Monje, rey de Aragón, desde su juventud hasta su muerte.

Después del fracaso relativo de *El Encubierto de Valencia*, drama enteramente en verso, como de ahí en adelante casi todos los suyos, envuelto cual los demás en suntuoso lenguaje poético, que el público madrileño, á causa de su desenlace inesperado, contradictorio y de poco efecto teatral, silbó sin consideración (1), volvió por su honra y obtuvo una compensación por medio de *Simón Bocanegra*, drama en cuatro actos y un prólogo, representado con muy buen éxito á principios de 1843.

El argumento de este drama es también como el de una novela, aún más extenso y complicado que el del *Trovador*. Requiérese algún esfuerzo para darse cuenta bien de los diversos sucesos que llevan la pieza á su desenlace y que no siempre se combinan de manera natural y perfecta. El prólogo es por sí

(1) Ferrer del Río, amigo y compañero, dice que el drama fué bien recibido ; pero J. M. Villergas, que presenció el estreno, afirma que acabó entre silbidos. (V. *Juicio crítico de los poetas esp. contemp.* Paris, 1854, pág. 95.)

solo un pequeño drama interesante. Vuelve á su patria lleno de gloria el famoso marino genovés Simón Bocanegra con la esperanza de hallar viva aún á Mariana, hija del noble Jacobo Fiesco, á quien años antes había seducido. La encuentra muerta, consumida de dolor y vergüenza por su abandono; y en esos mismos momentos el pueblo, entusiasmado con sus hazañas heroicas, lo proclama Dux de la república.

Una hija de Mariana y de Bocanegra, que desde la infancia ha desaparecido del lugar donde la tenía él depositada, y reaparece ahora ante su padre del modo más inesperado, es como el centro á que convergen los diversos episodios de la pieza. Sería difícil relatarlos brevemente, y sería inútil. Simón Bocanegra muere grandiosamente en la última escena, envenenado por un su amigo y favorito que pretende al amor de María, la hija perdida. Transmite la corona ducal á Gabriel Adorno, antiguo é implacable adversario con él reconciliado por la influencia de María. En el curso del drama se conduce Simón como un tirano, una especie de Rosas, cuyo duro corazón ablanda sólo el amor de la hija; pero á medida que se acerca al final se eleva á superior altura, la proximidad de la catástrofe le inspira como á Macbeth frases impregnadas en profunda melancolía : éstas, por ejemplo, mientras desde su balcón mira hacia el Mediterráneo :

Ay ! esas puras
Ráfagas de la mar que el aire bañan,

Consuelo son de mi mortal angustia.

La mar! la mar! Cuando en su claro seno
Gallarda y altanera se columpia
La armada nave, que á cruzar se apresta
La inmensidad del piélago profunda,

Ah! mil recuerdos de placer, de glorias,
En mi mente fantásticos se agrupan
Con incansable afán que me devora,
Con brillo seductor que me deslumbra.

La mar! la mar! ¿por qué, desventurada,
En ella no encontré mi sepultura,
Sin la ciega ambición que me sujeta
De esta prisión dorada á la coyunda?

Un instinto poderoso de dramaturgo fértil en recursos y combinaciones teatrales, un oído finísimo de versificador fácil y abundante y el talento de crear figuras adorables de mujer, como la Leono del *Trovador*, la Isabel del *Rey Monje*, las tres Marías exquisitas del *Encubierto de Valencia*, de *Simón Bocanegra*, de *Venganza catalana*, y la Bernarda perfecta de *Juan Lorenzo*, serían elementos más que suficientes para formar un grandísimo poeta dramático, si durante los años insubstituíbles de la juventud hubiese al mismo tiempo hallado ocasión de variar y completar los estudios indispensables que forman el verdadero artista. Faltó cultura extensa y variada en el buen momento á García Gutiérrez, y á esto añadióse luego desventajosamente el carácter del hombre, por todos sus contemporáneos descrito como en extremo perezoso, indiferente á la gloria y á los aplausos. Ferrer del Río habla sin

rodeos de su « dejadez y su abandono ». Los dos mejores retratos que de él conocemos, ambos muy parecidos, uno en la edición antes citada de *Obras escogidas*, y el otro por Maura, que lo representa ya anciano, en *Autores dramáticos contemporáneos y Joyas del Teatro español del siglo XIX* (Madrid, 1881), conservan bien la expresión de su dulzura y bondad ingénitas.

No eran tales prendas de carácter las más propias para luchar con ventaja en el campo revuelto de política personal, que era Madrid, donde el principal interés consistía en la continua subida y bajada de ministerios, que se sucedían con extraordinaria rapidez; faltábale actividad, aplomo ó confianza en sí mismo para ganar algo en aquella rifa de empleos y honores, y como el teatro no bastaba á sostener cómodamente ni aun á los autores más aplaudidos, y como el periodismo para hombre tan poco agresivo tenía que ser la más incierta de las ocupaciones, profundo desaliento se apoderó de él. Resolvió de pronto irse á América en busca de mejores condiciones de existencia. Embarcóse en Santander con rumbo á la isla de Cuba, en cuya capital vegetó obscuramente un poco de tiempo en la redacción de la *Gaceta Oficial*, el menos literario de los periódicos, allí donde todos lo eran entonces bien poco. Dió en la Habana al teatro una traducción muy bien hecha del célebre melodrama francés *La Gracia de Dios*. Pasando luego á Méjico, residió principalmente en Mérida de Yucatán con no mayor provecho. A los

cinco años de inútil peregrinación volvió á su país, tan pobre y desanimado como había salido.

Hasta esa fecha no había escrito para el teatro más que dramas ó comedias, bien originales, bien traducidas. Después de su llegada descubrió nuevo filón que explotar y empezó á producir libretos de zarzuelas, ocupación, si menos literaria, infinitamente de más provecho que la anterior. En Junio de 1853 se puso en escena su primera zarzuela, *El Grumete*, la más aplaudida quizás de todas, y de ahí á Febrero de 1864, fecha de la aparición de *Venganza catalana*, produjo, según el catálogo ordenado por Hartzenbusch al frente de las *Obras escogidas*, nada menos que doce « letras » para otras tantas zarzuelas, unos treinta actos por todo.

Un paréntesis sólo hubo en esa sucesión de obras de pacotilla: el drama *Un duelo á muerte*, imitación de la *Emilia Galotti* de Lessing, escrito con amor, en el estilo ya más dramático y concentrado de la madurez, aunque con menos de la melodía brillante y apasionada de las primeras obras. Es la historia de Virginia, la víctima del decenviro romano á quien su propio padre mata por salvarla del deshonor, transportada por Lessing á una pequeña corte italiana, tratada conforme á ideas modernas y desenvuelta con cierto esfuerzo y dificultad por el poeta alemán para encajarla bien dentro de los cinco actos de su tragedia. García Gutiérrez empieza reduciéndola á solos tres actos con grave perjuicio de la verosimilitud del desenlace, y acaba desfigurándola

completamente, pues no es ya el padre, sino el marido, quien mata á Emilia para salvarla de la lujuria del gran Duque de Toscana, en cuyo poder se halla, víctima de una emboscada, pocos instantes después del matrimonio, cuando corrían en coche ambos esposos á refugiarse en Módena, lejos de la garra del tirano florentino. Esta alteración desastrosa trae consigo la supresión de un personaje esencial en el plan de Lessing, Odoardo Galotti, padre de Emilia, figura delineada con gran vigor, militar fanático y sombrío, que desde el primer momento debe aparecer como capaz de la terrible resolución final. Junto con él desaparecen otros rasgos capitales: por ejemplo, para citar uno solamente, las palabras misteriosas de Emilia, en que manifiesta dudar de sí misma, de su resistencia, si se la deja sola y expuesta á los halagos del Duque, lo cual sugiere la idea de que ella ya tal vez lo ame, y es una razón más que impulsa al padre á empuñar el arma fatal y cometer el atentado. De esta manera molifica y deslíe García Gutiérrez en el agua perfumada de su versificación cuanto cree áspero y duro en la materia que sirvió á Lessing para modelar su obra.

García Gutiérrez era andaluz de nacimiento y educación, pasó en Madrid la mayor parte de su vida, pero le gustó siempre buscar argumentos en la historia de Aragón ó de las regiones limítrofes bañadas por el Mediterráneo. En ellas pasa la escena del *Trovador*, el *Rey Monje*, el *Encubierto de Valencia*, y

en esa misma historia se inspiró al componer los dos hermosos dramas de la segunda parte de su carrera : *Venganza catalana* y *Juan Lorenzo*. Para el primero se preparó con cuidado leyendo la crónica de Muntaner, el libro de Moncada, otros documentos, y haciendo lo que antes no solia hacer, es decir, acompañar sus piezas con notas explicativas y eruditas.

Los protagonistas de *Venganza catalana*, Roger de Flor y María, Princesa de Bulgaria, no son españoles. Roger es el famoso aventurero italiano, el « hijo del diablo », que á la cabeza de una expedición organizada en Italia y principalmente compuesta de mercenarios aragoneses y catalanes que se hallaron sin ocupación después de la paz de Calatabellota, se puso al servicio del bamboleante imperio bizantino. María, su esposa, es prima del emperador Miguel Paleólogo. Ambos viven en el palacio imperial, colmado Roger de honores en premio del gran servicio anteriormente prestado. Pero Miguel, receloso de su gloria y de la fuerza que ciegamente le obedece, lo hace asesinar á traición en un banquete. Esto ocurre, no á la vista del espectador, en el acto cuarto.

El quinto, es decir, el último, cuya acción pasa poco tiempo después, es el de la expiación del crimen, la venganza memorable que toman los soldados de Roger « cansándose » de matar griegos y auxiliares alanos ó genoveses en una batalla campal, cuyas diversas fases sigue anhelante la viuda de Ro-

ger desde los muros de la ciudad donde se ha refugiado el Emperador.

En sangre puede nadar
El ataúd que lo encierra !

exclama el catalán Berenguer, que reemplaza á Roger á la cabeza de la expedición ; María, alma de la acción, inspiradora de la tremenda hazaña, responde :

¡ Bien habéis cumplido, hermanos
De aquel varón noble y fuerte !
¡ Habéis cansado á la muerte !

Con ojo certero extrajo el poeta un buen argumento de la verídica é interesante crónica catalana en que Ramón Muntaner, uno de los expedicionarios, cuenta los episodios de esa « extraña, romántica, heroica, bárbara y sangrienta odisea » (1). El drama no podía contener todos sus episodios ; redújose el poeta á lo que cabía dentro de los límites de la representación escénica, y prescindió del resto de la extraordinaria historia de esos aventureros que llegaron después hasta el Ática, fundaron en tierra clásica un nuevo estado y nombraron Duque de Atenas á uno de los suyos.

No oculta el autor empeño repetido de hacer vibrar notas patrióticas, de excitar sentimientos especiales de orgullo y entusiasmo nacional. Es muy de creerse que entraran en fuerte proporción esos elementos á

(1) G. Schlumberger. *Expédition des Almugavares ou Routiers catalans en Orient de l'an 1302 á 1311.* Paris, Plon.

aumentar el grande éxito de la pieza: cosa hasta cierto punto de sentirse, pues siendo *Venganza catalana* quizás el mejor drama histórico de la escuela romántica, no necesitaba de otro aditamento que su valor poético para merecerlo. El patriotismo ha bastado en otras ocasiones á hacer pasar por excelentes dramas tan medianos como *Guzmán el Bueno*, de Gil y Zárate, ó *Isabel la Católica*, de Rubí, mientras que la obra de García Gutiérrez se cierne sin más auxilio que el de sus propias alas en regiones superiores. Sus personajes invocan el nombre de España, de su gloria y de su fuerza, en el sentido que sólo ha podido tener en la edad moderna. A principios del siglo XIV no podía ser el mismo; era nada más que una expresión geográfica, igualmente aplicable en rigor á catalanes y aragoneses, que á navarros, portugueses ó castellanos, en esos días tan frecuentemente en guerra unos contra otros.

No crece, mengua antes bien, el valor poético é histórico del drama confundiendo así sentimientos de épocas diferentes. Cuando María hace tocar la campana convocando después de la muerte de Roger á sus soldados, le pregunta el Emperador lo que significa el tañido ominoso, y ella responde:

¡ Pregunta necia !
Anuncia el fin de la Grecia !
Anuncia el rencor de España !

Puede el auditorio aplaudir con frenesí, sentirse arrebatado por ese final de acto; pero un espectador

imparcial y amante de la exactitud pensará probablemente que María es griega de Bizancio, que el muerto es un *condottiere* nacido en Italia de padre alemán, y que á España por tanto poco puede afectar aquella situación. En muchos otros lugares busca el poeta con los mismos medios idénticos efectos.

En cuanto á María se refiere, ha previsto el autor sin duda esta objeción, pues en el acto siguiente á María misma encarga de la respuesta. No es del todo convincente, pero la expresa en bellos versos, que merecen recordarse. « Mas tú, en fin, ¿dónde has nacido? » pregunta Miguel. He aquí su respuesta:

> En los brazos de Roger.
> La patria de la mujer
> Es el amor del marido,
> Y más la que consiguió
> En él tantas dichas juntas.
> Tú, Miguel, tú, me preguntas
> Dónde mi vida empezó?
> — En la gloria de sus hechos,
> En su cariño aquí fijo:
> En su grandeza! en el hijo
> Que he alimentado á mis pechos!

Esta contradicción, que, después de todo, no es de tanta gravedad y se puede contar entre la facultad *quidlibet audendi* en los poetas reconocida, movía quizás á García Gutiérrez cuando negaba á *Venganza catalana* el primer puesto entre sus creaciones y reservaba ese honor para *Juan Lorenzo*, drama en cuatro actos, representado en Diciembre de 1865. Está en efecto superiormente escrito, mejor quizás

que todos los otros, pero no tiene en la historia de la escuela la importancia de *El Trovador*, ni llega en amplitud y vigor de inspiración al nivel del vasto cuadro de *Venganza catalana*.

Hay en *Juan Lorenzo*, igual que en casi todas las composiciones del autor, una adorable figura de mujer, Bernarda, revestida del más poético encanto. Es de gran efecto el contraste final: la novia, en traje de boda, que llega á buscar á Lorenzo, su prometido, y lo encuentra sentado en un sillón, al parecer dormido, en realidad muerto, herido en el corazón, de antemano enfermo, por el golpe punzante del desengaño más amargo. Pero el protagonista es un ser indeciso, dibujado con mano incierta, como si el artista mismo no estuviese bien seguro del fin que se ha propuesto. El terreno era enteramente nuevo para el poeta; distinguido hasta entonces entre los poetas por su alejamiento de la política activa, militante, entra ahora en ella, aunque de modo indirecto, poniendo la escena de su drama en Valencia durante las famosas Germanías, que tan gravemente revolvieron y ensangrentaron el país en el primer cuarto del siglo XVI, y presentando un carácter y una situación que fácilmente podían hallarse semejantes á lo que en el movimiento de reforma política y social pasa en nuestros días. Mas pronto se vió que no era su musa divinidad bastante guerrera para penetrar y luchar en tan intrincados laberintos.

Juan Lorenzo, tímido y conciliador por temperamento, carácter física y moralmente débil, es sin

embargo el jefe designado de la revolución popular que en Valencia se prepara. Cuando descubre que no son sus brazos bastante fuertes para gobernar el timón en tiempo tan borrascoso; que las masas desbordadas no escuchan en la hora del combate la voz apagada de caudillos irresolutos; que las seducen y arrastran fácilmente otros menos honrados, pero más sagaces, más violentos y más libres de escrúpulos, — se le caen desalentado las alas del corazón, se compara él mismo al Faetonte de la mitología, y exclama:

¡Noble y santa libertad,
Mi consoladora idea!...
Vuelve á Dios, no te desea
La mísera humanidad.

Si esta tempestad del alma del personaje ocurriera en medio de una acción fuertemente combinada é interesante, importarían poco las vacilaciones y la candidez del protagonista; pero nunca fué la intención del poeta describir un alma, inferior, como la de Hamlet, á lo que de ella las circunstancias demandaban. Aun, conforme á su propio plan, si el Conde de*** y la Marquesa y el mismo Guillén Sorolla, el falso tribuno, fuesen algo más que siluetas ligeras apenas abiertas sobre el metal de la plancha, si la intriga estuviese mejor anudada y si la muerte de Lorenzo no pareciese un simple accidente, el drama, realzado por su elegante versificación, hubiera triunfado y no sería preciso, cual lo hace un

distinguido historiador (1), atribuir su escaso éxito á « la intolerancia de los partidos » ó al « fanatismo de bandería ». De un modo ú otro se hubiera impuesto al público y no habrían faltado miembros de otros partidos que lo aplaudiesen y lo sostuviesen.

Después de *Juan Lorenzo* continuó escribiendo siempre y publicó más zarzuelas, comedias y dramas: nada ya á la altura de sus obras anteriores. El gobierno que en 1854 le había dado el empleo, bien poco en consonancia con sus antecedentes, de Comisario Interventor de la Comisión de Hacienda en Londres, lo premió luego de manera más adecuada nombrándolo, primero cónsul en Bayona, más adelante en Génova, hasta encargarlo en 1872 de la dirección del Museo arqueológico nacional. En ese puesto permaneció, por todos querido y considerado, hasta su fallecimiento en el mes de Agosto de 1884.

(1) *La literatura española en el siglo XIX*, por el P. Francisco Blanco García (Madrid, 1891). Tomo I, pág. 234.

IV

JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH

Después de *El Trovador* no hubo, en el período triunfante del romanticismo español, drama más aplaudido, más frecuentemente puesto en escena y más característico que *Los Amantes de Teruel* de Hartzenbusch. Los dos dramas, junto con el *Macías* y el *Don Álvaro*, son el nombre, el terreno y la ocasión de las cuatro grandes batallas de la campaña que decidió y afirmó la victoria de la nueva escuela. Tienen, entre varios rasgos comunes, la cualidad de ser, al mismo tiempo que románticos en el sentido universal de la palabra, esencialmente españoles, por la naturaleza del argumento, la métrica variada, la fibra de poesía nacional que íntimamente los une á las obras de los dramaturgos famosos, que en el siglo XVII con tanto esplendor y tanta riqueza de invención crearon y desarrollaron un teatro nacional.

Fué una gran fortuna, peculiar á España, que

pudiera su literatura, al romper con los ejemplos y ataduras del siglo XVIII, remontándose sólo unos cien años en la tradición nacional, hallarse en terreno fértil admirablemente adecuado á sus necesidades presentes, serle lícito al mismo tiempo bañarse, robustecerse de nuevo, en las fuentes ricas y fortificantes que, desde Lope de Vega hasta Calderón, tan abundantemente corrieron y se encauzaron. En Francia, por el contrario, tuvo la separación romántica que convertirse desde luego en divorcio absoluto, nó ya del arte imperante en el XVIII, sino también del que hasta entonces era orgullo y prez de toda su historia, el siglo de oro, la grande época en que brillaron Corneille, Racine, Molière y también Boileau, el legislador literario universalmente respetado. El drama romántico podía parecer, superficialmente considerado, fundido en el mismo molde anterior, pues era el metro invariablemente el mismo, constante el martilleo de los pareados alejandrinos; pero en realidad argumentos, versificación, estructura, carácter general, todo era muy distinto, sin antecedente en la misma literatura, todo infinitamente más cerca de Shakespeare, de Schiller ó de Gœthe que de Racine y de Corneille. El drama español, concebido y criado en tan nuevas condiciones, iba, sin embargo, deliberadamente, á soldarse como un eslabón más en la gran cadena de la tradición nacional. Suprimía lo mismo de que los franceses prescindían, saltaba por encima de las mismas barreras, pues en España el siglo XVIII había sido

imagen imperfecta del mismo período francés; pero no iba en busca de modelos más allá del siglo de los Felipes de la casa de Austria, y la semilla francesa, fecundada en terreno nacional, creció y fructificó bajo la influencia directa vivificante de los ilustres precursores. Lengua, métrica, poesía, libres movimientos, se reproducían ahora bajo cielo más abierto, en terreno más amplio, con horizontes que en todas direcciones se ensanchaban y abrían campo libre á todas las ideas, á todos los sentimientos.

Fuera del *Macías* de Larra, es el drama de Hartzenbusch, entre todos los románticos, aquél á que mejor cuadra esta definición, pues los del Duque de Rivas posteriores al *Don Álvaro* en gran parte parecen imitaciones demasiado directas, casi *pastiches*, de Calderón. Hartzenbusch además, y nada tanto como esto lo diferencia del mismo Rivas, de García Gutiérrez, de Zorrilla y de los otros, fué poeta y erudito juntamente, no siendo fácil decidir cuál de los dos elementos efectivamente predomina en el conjunto de sus cualidades.

De madre española, de padre alemán, artesano, venido de las inmediaciones de Colonia á establecerse como ebanista en Madrid, nació Hartzenbusch en esta misma capital y en el año de 1806. La ocupación del padre fué también suya hasta pasados de los veinte años de edad, y en talleres diferentes, pues desde temprano había quedado huérfano de madre y padre. Recibió, no obstante, buena educación durante la niñez en uno de los mejores colegios de Madrid, y

desde muy temprano reveló su afición á las letras, al teatro principalmente. Cuando dejó el oficio de ebanista poco después de la muerte de su padre, aprendió taquigrafía y entró á practicarla empleado en la redacción de la *Gaceta*, donde empezó realmente á cultivar las letras y el arte dramático; hasta entonces, por escasez de recursos, sólo « de tarde en tarde » había podido apenas concurrir á los teatros. Empezó haciendo traducciones de piezas francesas, refundiendo otras antiguas españolas y, después de algunos ensayos infructuosos, ya originales, tenía concluída una primera versión de *Los Amantes de Teruel*, asunto que desde algún tiempo antes estudiaba y preparaba, cuando llegó á sus manos un ejemplar del *Macías* de Larra. No había podido asistir á su representación. Al leerlo quedó absorto ante la extraordinaria semejanza que, por rara coincidencia, descubría en el argumento y en el desarrollo escénico de su manuscrito y de la obra de *Fígaro*. Se puso en seguida, sin afligirse ni desanimarse, á rehacer el trabajo. La laboriosidad paciente era en él virtud connatural, transmitida por sus ascendientes alemanes.

Este pequeño infortunio, que había sin duda llegado pronto á oídos de Larra, previno probablemente al crítico en favor de su cofrade, al dar cuenta al público del estreno en el teatro del Príncipe, el 19 de Enero de 1837, de *Los Amantes de Teruel*. Lo cierto es que el juicio, que inmediatamente imprimió, de la nueva obra, se distingue singularmente

por un tono de entusiasta simpatía, que debió sorprender en crítico tan agudo y tan severo, pues Hartzenbusch era enteramente un desconocido; empezaba en ese momento su carrera, aunque contaba tres años más de edad que Larra mismo, quien veinte días después iba á terminar su vida, dejando una reputación igual por lo menos á la del más ilustre de sus contemporáneos. « Pasar cinco ó seis lustros obscuro y desconocido », escribe el juez con sinceridad inequívoca, « y convocar á un pueblo, hacer tributaria su curiosidad, alzar una cortina, conmover el corazón, subyugar el juicio, hacerse aplaudir y aclamar... es nacer, es devolver al autor de nuestros días por un apellido obscuro un nombre claro, es dar alcurnia á sus ascendientes en vez de recibirla de ellos... Y tener mañana un nombre, una posición, una carrera hecha en la sociedad, el que quizá no tenía ayer donde reclinar su cabeza, es algo, y prueba mucho en favor del talento ». Concluye, después del más detenido examen, invitándolo á proseguir, « no ya como jueces de su obra, sino como émulos de su mérito, como necesitados de sus producciones ». Repito que el elogio nada tiene de inmerecidamente exagerado; no se hubiera arrepentido de haberlo formulado en tales términos si hubiese vivido más años; sólo, á mi parecer, pensaría que el autor nunca llegó más lejos y que son los *Amantes de Teruel*, en definitiva, la suma de sus facultades, el punto culminante de su esfuerzo. Siéntese en cuanto escribió Hartzenbusch el estudio, el saber profundo,

la aplicación constante, el buen gusto adquirido firmemente en el comercio incesante con grandes autores; pero no siempre, después de ese primer drama, el efecto brillante de una inspiración libre y espontánea. Compuso ese poema admirable en momento sin igual, la hora feliz en que la voluntad y el numen poético pudieron proceder todo el tiempo de consuno, armonizarse y confundirse en excepcionalmente grata ocupación.

La leyenda, que muchos hoy en España consideran todavía como verdadera, supone que á principios del siglo XIV existían en Teruel dos amantes, Diego Marsilla é Isabel de Segura, á cuyo enlace, desigual ó imprudente en cuanto á la fortuna, se oponían los padres de la novia, que preferían casarla con un ricohombre de la misma ciudad, llamado Azagra. Concedieron á Marsilla un plazo para ir en busca de fortuna y volver, si la conseguía, á reclamar la mano de su amada. Cuando, logrado su empeño, retorna rico, ansioso, lleno de esperanzas, es ya demasiado tarde; llega el día mismo en que fenece el término, la hora precisa en que se bendecía el matrimonio de Azagra é Isabel. En el mismo templo, según una de las versiones, ó poco después, al encontrarse ambos enamorados, muere Marsilla traspasado de dolor, y cae Isabel expirante sobre su cadáver. Hay naturalmente, respecto á los detalles, versiones diferentes que no importa enumerar; pero desde el siglo XVII el historiador Blasco de Lanuza calificaba el suceso de fabuloso; y las pruebas que

otros aducen insistiendo en su cabal veracidad, distan mucho de ser convincentes, aunque A. Fernández-Guerra opine lo contrario (1).

De otras regiones de Europa durante la Edad Media nos han venido tradiciones afines, y ésta de los amantes que mueren de amor, forma, como es sabido, uno de los cuentos del *Decamerón* de Bocaccio, con pormenores algo diferentes, pero siempre el mismo desenlace. Ha dicho Fernández-Guerra, obstinado en reivindicar el origen español de la historia, que desde muy temprano debió haber llegado á oídos del gran narrador florentino alguna trova sobre ese asunto por medio de alguno de los aragoneses, que entonces dominaban en Sicilia y traficaban por toda Italia. Pura hipótesis, que deja cosas y dudas en el mismo estado. Lo positivo es que no hay documento fehaciente anterior al siglo xv, y que muy bien pueden ser de otras personas los esqueletos conservados en Teruel.

Antes que Hartzenbusch intentaron varios trasladar la leyenda al teatro : Rey de Artieda, Tirso de Molina, Montalván, todos con escasa fortuna. El argumento se amolda difícilmente á las exigencias de la escena; el desenlace, la muerte súbita de amor, requiere de antemano larga preparación para lograr verosimilitud, para imponerse, aun á espectadores que lo saben y la aguardan, como sucede á la mayor parte de los que hablan español. Sepárase en esto

(1) *Obras completas de J. E. Hartzenbusch.* Madrid, 1886. Tomo I, pág. 43.

desfavorablemente de otras obras famosas, fáltale el elemento trágico y más hondamente conmovedor que en *Francesca da Rimini*, en *Romeo y Julieta*, en *Tristán é Isola*, precipita la catástrofe, explica la muerte y prensa cruelmente el corazón del lector ó el espectador : es decir, la espada asesina del hermano ultrajado, el doble suicidio en el camposanto de Verona, la herida de arma emponzoñada que recibe Tristán y que Isola únicamente puede sanar.

Hartzenbusch explica muy bien la tardanza del amante, prisionero de los moros en Valencia, mientras lo aguardan en Teruel. Nos hace igualmente ver bien la triste necesidad en que Isabel se encuentra de devorar sus lágrimas y aceptar por marido á Azagra. Pero la muerte de Marsilla ocurre como en la leyenda; muere de amor, de amor desdeñado, porque la encuentra casada y porque ella, en un momento de despecho, temiendo que, al batirse con Azagra, haya él inutilizado el sacrificio de dar su mano por salvar el honor de su madre, le dice : *Ya te aborrezco!*

Escribió el poeta este drama dos veces, sin contar el primitivo *canevas*, que inutilizó por su semejanza con el *Macías*. Dejando éste á un lado, pues nadie, según entiendo, parece haberlo conocido, hay en realidad tres textos publicados de *Los Amantes de Teruel*. El primero es el de la edición original de 1837, el segundo es el que se insertó por Ochoa en la colección de *Obras Escogidas* editada por Baudry (París, 1849). Existe, por último, un texto definitivo

que puede verse en el tomo III de las *Obras Completas* (Madrid, 1886). Entre las ediciones de 1837 y 1849 las diferencias son en extremo importantes: unas simplemente de forma, otras que modifican profundamente el argumento. Éstas mejoran notablemente la pieza; de aquéllas algunas son de aplaudirse, como el reducir los cinco actos á cuatro, muy suficientes para su desarrollo, y como el poner en verso varias de las escenas antes en prosa; no así otras muchas en que, movido por escrúpulos excesivos, corrige pequeños defectos de estilo y versificación, olvidos insignificantes, á costa de la frescura y espontaneidad de la primera inspiración, en gran parte menoscabada. Es justo apreciar hoy la obra conforme á la versión definitiva nada más; pero no es posible olvidar ciertos méritos de la primera.

El primer acto, todo en verso y de admirable poesía, pasa en el reino de Valencia. Marsilla, que volvía rico y contento á la patria, vive allí cautivo del Amir y faltan no más que seis días para cumplirse el plazo improrrogable fijado en Teruel para aguardarlo. Zulima, la sultana, prendada de él, de su persona y de su arrojo en las diversas ocasiones en que ha tratado de romper sus cadenas y escaparse, le ofrece la libertad con tal de huir con ella. Desairada con dulce firmeza por quien reserva su corazón para la mujer que esperándolo quedó en la ciudad natal, se cree menospreciada, y como tiene de todos modos que salir de Valencia temiendo las iras del sultán, conocedor de sus traiciones, jura furiosa vengarse de

Marsilla y de Isabel. Estalla en ese momento formidable conspiración dentro del palacio mismo, Marsilla presta su brazo y su valor á la causa del Amir, le ayuda á triunfar, y en galardón de sus servicios obtiene la libertad y le devuelven las riquezas que le habían quitado.

¡Ojalá se hubiese contentado el poeta con sólo retocar, como lo hizo, cuidadosa y felizmente, el ajuste y carácter de las escenas, ciertos pormenores del argumento, sin desfigurar en varias partes el bellísimo coloquio entre Marsilla y la sultana, suprimiendo sin necesidad redondillas ó alterando otras sin mejorarlas! Cuando Marsilla, al relatar las aventuras de sus seis años de guerras y peregrinaciones, menciona la batalla de las Navas de Tolosa, exclama Zulima:

Lugar maldito del cielo,
Donde la negra fortuna
Postró de la Media Luna
La pujanza por el suelo!

La interrupción es verosímil, natural en boca de una mujer mahometana, y aunque no precisamente indispensable, no se comprende que haya desaparecido de la edición definitiva. Otra redondilla hay, dulce y flúida cual ninguna:

Mi nombre es Diego Marsilla
Y cuna Teruel me dió,
Ciudad que ayer se fundó
Del Turia en la fresca orilla.

El autor, una vez engolfado en sus correcciones, recordó que Teruel no es, políticamente hablando, ciudad, sino villa, y que el río, que pasa cerca, no se llama Turia sino después de haber pasado, siendo antes el Guadalaviar. Aunque no debe ello interesar mucho á la sultana, substituyó los dos versos con éstos, menos buenos :

Pueblo que ayer se fundó
Y es hoy poderosa villa.

Otros ejemplos de la misma especie pudieran citarse, mas pienso que bastan para dar idea exacta de lo mucho que siempre hubo de escrupuloso, de meticuloso y hasta de nimio, en la « manera » artística de este habilísimo poeta.

Isabel de Segura es la figura más vívida y brillantemente creada en todo el drama. No es ya una niña de catorce años como Julieta que se deja ciegamente arrastrar por la pasión, ni una inocente sin voluntad como la *Novia de Lammermoor*. Es una mujer de temple heroico, que ha aguardado seis años con paciencia y firmeza ejemplares la vuelta de su prometido y que solamente cede ante obstáculos y desgracias ineluctables. Azagra, el pretendiente, posee cartas que deslustran, comprometen la reputación de Margarita, madre de Isabel; cartas que han llegado á su poder de una manera extraña, pero suficientemente explicada. Isabel oye sin quererlo la escena entre Azagra y su madre, sorprende así el terrible secreto y resuelve sacrificarse como víctima expiato-

ria, aceptando el odioso enlace si, vencido el plazo, no aparece Marsilla, al cual en esa hora amarga tiene por perdido, por muerto sin duda, pues no hay de él desde mucho antes la menor noticia. Como el espectador sabe que al volver de Palestina ha caído en manos de piratas y que ha logrado salir ileso de los baños de Valencia, cuenta con su vuelta de un momento á otro y presiente formidable peripecia. La emoción dramática es por tanto lógica, natural, profundamente desgarradora.

Zulima, personaje menos poético, elemento melodramático de la pieza, signo innegable de la época y de la escuela, como la Azucena del *Trovador*, interviene ahora para precipitar los sucesos y preparar la catástrofe. Poseída de un espíritu de venganza violenta y hasta cierto punto, puede decirse, inverosímil, pues no lo justifican los motivos de su resentimiento, trae á Isabel la nueva falsa de la muerte de su amante, concierta con unos bandoleros que se apoderen de Marsilla y lo detengan mientras se celebra la ceremonia religiosa en Teruel, y no satisfecha todavía con lo que su maldad ha conseguido, esconde una daga emponzoñada para matar tanto á Isabel como á Marsilla. Por fortuna muere antes á manos del emisario que tras ella ha despachado su esposo, el rey de Valencia.

La gran escena que precede al desenlace, escena capital que requería indispensablemente alto grado de pasión y elevación poética para producir su efecto y arrancar el asentimiento del espectador subyugado

por la emoción, es muy hermosa, sobre todo después de esmeradamente retocada y en parte rehecha para la edición definitiva, borrando algunos lunares y varios versos lánguidos, débiles ó prosaicos de expresión. Éste, por ejemplo:

Respeta los secretos de una dama,

humilde respuesta de Isabel cuando Marsilla ansiosamente le pregunta cuál es la razón, el motivo

Del prodigio infeliz de su mudanza.

La escena, escrita toda en endecasílabos con el asonante *a-a*, es de un vigor y rotundidad que no logró tan cumplidamente Hartzenbusch en ninguna otra ocasión. En general el verso heroico no respondía á sus esfuezos tan fácilmente y tan bien como el metro octosílabo. En éste, bajo todas sus formas, la redondilla lo mismo que el romance ó la quintilla, llega á una habilidad consumada, una maestría que, aunque de carácter muy diferente, se iguala á la gran facilidad y la melodía expresiva de García Gutiérrez. Sus poesías líricas, ninguna de ellas notable, sólo ascienden de un nivel mediano cuando están escritas en versos cortos, como *Al Busto de mi esposa*, *La Cama de matrimonio* ó la *Despedida*. Ni aun en la silva logra subir muy alto, como se ve en las traducciones de Schiller, *La Campana*, *La Infanticida*, elegantemente escritas, pero casi privadas ya de la solemnidad y movimiento lírico de sus originales.

Mas es indudable que el autor del primero y del último acto de *Los Amantes de Teruel* nada necesita envidiar entre todo lo que de mejor escribieron sus contemporáneos; nadie en todo el teatro romántico rayó á superior altura. La pareja inmortal de la leyenda, tomando ahora su forma definitiva por vez primera, animada al soplo de fecunda poesía, queda esculpida en materia más pura y duradera que el bronce ó que la piedra, segura ya de no borrarse en la memoria.

No le mató la vengativa mora,

exclama Isabel, antes de caer sobre el cadáver de su novio:

Donde estuviera yo, ¿quién le tocara?
Mi desgraciado amor, que fué su vida...
Su desgraciado amor es quien le mata.
Delirante le dije: — Te aborrezco. —
Él creyó la sacrílega palabra
Y expiró de dolor.
... Mi bien, perdona
Mi despecho fatal. Yo te adoraba.
Tuya fuí, tuya soy: en pos del tuyo
Mi enamorado espíritu se lanza (1).

Unos dos años después de ese triunfo en el teatro, con éxito un poco menor, pero grande siempre, se representó su segunda obra notable: *Doña Mencía ó La boda en la Inquisición*, drama en tres actos, todo en verso. El argumento, enteramente original,

(1) Esta redacción definitiva del final en casi nada se parece á la versión primera por tantos años aplaudida en toda España. Apenas si conservan una ó dos cláusulas iguales. No

sin carácter ni histórico ni legendario, es un estudio penetrante de la vida en España á principios del siglo XVII. La escena pasa en Madrid, la Inquisición proyecta negra sombra sobre la pieza toda. Traza, en forma verdaderamente artística, sin exceso de encono retrospectivo, como no se había hecho antes, el cuadro vigoroso de los desastres y terrores incesantes que en esos días inquietaban é infernaban la existencia de un gran número de españoles, espantados, rastreados por sabuesos que con el nombre de familiares del Santo Oficio buscaban víctimas en todas partes, atormentadas y despedazadas luego por el implacable tribunal hasta perder la vida ó la razón, como sucede á los personajes de este drama. Sin los apóstrofes violentos ni las maldiciones inútiles del *Carlos II el Hechizado*, de Gil y Zárate, representado poco antes, comunica Hartzenbusch con habilidad y perspicacia de poeta la impresión de la verdad, pone ante los ojos la imagen exacta de lo que pasaba, de lo que se sufría, no ya dentro de los muros del Santo Oficio, que eso hubiera sido más fácil y de

debe empero olvidarse, á título de curiosidad artística, la forma original, aunque menos bella que la segunda :

... Yo le maté : quise alejarle...
Que le odiaba le dije... El sentimiento,
El espanto... Y mentí !...
Pero también de mí se apiada el cielo.
Ya de la eternidad me abre la puerta
Y de mis ojos huye el mundo entero,
Y una tumba diviso solamente
Con un cadáver, y á su lado un hueco.
Marsilla ! yo te amé, siempre te amaba.
Tú me lloraste ajena... tuya muero.

efecto vulgar, sino en el interior del hogar doméstico, en la vida íntima, entre seres indefensos y desvalidos. Describir, pintar esos martirios del alma y del cuerpo en un cuadro de proporciones reducidas, no con trazos de brocha grosera, sino con pinceladas delicadas, en un lenguaje sin tacha y una versificación exquisita, no se había hecho antes y no sé si se ha intentado después en el teatro. Es lo que Hartzenbusch admirablemente realizó.

Hoy *Doña Mencía*, desde hace tiempo, no se representa; los setenta años transcurridos, alejando y confundiendo en el horizonte histórico los rasgos más terribles de la realidad de la institución político-religiosa ya para siempre abolida, pero que Fernando VII hubiera muy bien querido restablecer en su vigor original, han quitado al drama mucho de lo palpitante de su interés. También es propósito deliberado entre gran parte de la sociedad culta española considerar de mal tono el revivir esos recuerdos desagradables. Pero *Doña Mencía* adolece de un grave defecto; el argumento es obscuro, intrincado, lleno de cambios y peripecias difíciles de comprender, y no resulta la impresión final tan clara y definida como pudiera ser.

Don Gonzalo de Mejía, peruano, esposo prometido de Doña Mencía, que ha servido á su metrópoli como capitán en los tercios de Flandes, se encuentra denunciado al Santo Oficio por poseer en su casa:

una Biblia en romance
y un retrato de Lutero,

y es llevado á la prisión por un anciano, que es tutor de la novia y familiar de la Inquisición. Doña Mencía espontáneamente acude al tribunal, obedeciendo á su tutor, que le aconseja ir á exponer los escrúpulos que la agitan por haber estado enamorada de un sospechado *de vehementi.* Tiénenla también por sospechosa, sufre un mes de prisión, es atormentada, cree salvarse confesando cuanto le preguntan, la fuerzan á casarse por poder con Don Gonzalo, y sale en fin de allí enajenada de vergüenza y de dolor, pero fiada en la promesa que le han hecho de ver pronto libre á su esposo. Es condenado éste á largo término de prisión en un convento de Toledo. Logra escaparse disfrazado de fraile; llega á casa de Mencía, donde, al cabo de sorpresas y combinaciones diversas, se descubre que es él en realidad el padre de su propia mujer. Los alguaciles están á punto de entrar y apoderarse de Don Gonzalo, quiere matarse, Mencía le arrebata el puñal que se clava ella misma en el corazón, mientras que á él se lo llevan condenado á prisión, que « durará lo que su vida ». Hay más aún en el drama, hay una hermana bastarda de Mencía, infamada también por sentencia oprobiosa, fulminada contra su padre por la Inquisición. Al principio del drama es á ésta á quien ama Don Gonzalo, y al fin debe entrar como monja en un convento: figura poética que cual víctima inocente cruza la escena, coronada de flores, llena de gracia y encanto juvenil, á sepultarse en perpetua clausura. Otros sucesos complican todavía más el conjunto de

la obra, por fortuna sin debilitar demasiado el efecto dramático, de los actos segundo y tercero singularmente, cuyas escenas finales desgarran el corazón.

Continuó largo tiempo más escribiendo para el teatro, pero no volvió á desplegar tan ampliamente la inspiración que dió vida á esas dos obras armónicas, simétricas y esplendentes, testimonio ante la posteridad del alcance de sus facultades. Por ellas se le ha de juzgar. En las otras los defectos se fueron pronunciando, más visibles cada vez, en la elección de los argumentos y desarrollo del plan, á medida que la vena poética iba gradualmente disminuyendo. El vigor dramático de la imaginación menguaba, pero la forma continuaba siempre de un gran valor. El hábil obrero manejaba cada vez más diestramente su instrumento y cincelaba aún mejor el fino metal, la materia de sus creaciones.

En *Alfonso el Casto*, que con un año de intervalo sucedió á *Doña Mencía*, á pesar del estilista, el interés ya decae y la supuesta pasión del rey por su hermana deja frío é indiferente al lector ó espectador.

Esas pasiones extranaturales, para adquirir fuerza trágica, necesitan adivinarse más bien que comprenderse, al través de la incurable melancolía del *René* de Chateaubriand ó la pavorosa misantropía del *Manfredo* de Byron. No había esa fibra en el talento de Hartzenbusch; la pieza es endeble, pero tiene trozos de la misma fuerza que tantos otros de

Marsilla, ó de Inés en *Doña Mencía*, que no se olvidan, como éstos:

¡ Qué poco, serrana bella,
Te ennegrecieron los soles!
¡ Qué poco se ha ejercitado
La mano con que avergüenzas
El blanco vellón que coges!

O estos otros, en la misma escena:

Con ese desdén, zagala,
Con que tus elogios oyes,
Me pagó también un día
La ingrata de mis amores.
Era una tarde de otoño,
Trasponía el horizonte
El sol, dorando la cima
De los árboles mayores
Que daban sombra á una casa
Coronada de una torre:
Cantaban allá á lo lejos
Alegres trabajadores,
Que cerraban los portillos
De unos rotos paredones:
Percibíase á otro lado
El eco de una harpa, dócil
Á una mano que en la tuya
Hizo el Señor que se copie...

Después de un drama en que, bajo el título de *Primero yo*, traslada á España con poca fortuna un episodio de novela filosófica alemana, fué en 1845 mejor acogida *La Jura en Santa Gadea*. El héroe, siempre simpático á todo público español, aparece aquí un poco diferente del que pusieron en escena Guillén de Castro y Corneille; acércase un tanto más

al Cid de las gestas ó de las crónicas; es el Rodrigo intrépido y tenaz que arranca el famoso humillante juramento con que niega el rey su complicidad en la traición de Vellido Dolfos. Lánguido á veces, y en suma demasiado recargado de inútiles detalles por escrúpulo excesivo de seguir la tradición, ofrece una ó dos escenas realmente bellas, en que hay íntima conexión entre la situación dramática y la expresión poética. Ninguna de sus otras composiciones llega á valer tanto como ésta. Ni la *Madre de Pelayo*, drama sombrío que revive con nombres españoles, algo parecido á la historia de Mérope, argumento de la que es acaso la mejor entre las tragedias de Voltaire; ni *La ley de raza*, representada en Abril de 1852, de carácter más obscuro y efectos más rebuscados que ninguna de las anteriores. Pero la forma en ésta, última de sus obras digna de mención, es la de antes, la de siempre, consiguiendo de cuando en cuando, á fuerza de lima, de trabajo, de paciencia, el encanto de la naturalidad, la seducción de la aparente facilidad.

Poco á poco el erudito fué superponiéndose al poeta. Su larga ocupación en la Biblioteca Nacional, de que llegó á ser director en 1862, después de cerca de veinte años de asistencia constante como uno de sus oficiales; las varias ediciones de autores clásicos, dramáticos principalmente, de que se encargó, estudiando textos por nadie antes examinados ó comparados; y su preponderante intervención en las publicaciones de la Academia de la lengua, em-

bargaban todo su tiempo y lo alejaban de trabajos poéticos.

Se aplicó á esas tareas con esmero y constancia ejemplares, aunque no con todo el escrupuloso respeto que hoy se espera del erudito. Su imaginación de poeta contribuyó tal vez á extraviarlo, sugiriéndole en casos dudosos soluciones innecesarias ó cambios peligrosos. Hizo una edición del *Quijote*, en que de tal modo llegó á desfigurar la prosa del gran maestro, que tuvo él mismo que arrepentirse de su obra. En muchos tomos de la *Biblioteca de Autores*, editada por Rivadeneyra, cree el estudiante leer frases y palabras de escritores del siglo de oro, que pertenecen sola y exclusivamente al colector, como lo ha observado, sin disimular su justísima sorpresa, el Sr. Cuervo en su *Diccionario de Construcción y Régimen de la lengua castellana*.

Nunca tomó parte en la política, conservó siempre las mismas ideas liberales de su juventud y aceptó únicamente cargos públicos de acuerdo con sus estudios y aficiones. Murió un mes antes de cumplir setenta y cuatro años, en Agosto de 1880 y en Madrid mismo, su ciudad natal. Fué excelente poeta, y al mismo tiempo hombre dulce, modesto, laborioso, é instruído en literatura, como muy pocos en su patria.

V

ESPRONCEDA

I

Espronceda es el hombre-tipo del romanticismo español, su *Représentative Man*, para usar la expresión ya por Emerson consagrada. Esto no sólo por sus escritos, intensamente personales y revolucionarios, sino también por muchos otros rasgos : su carácter, su apariencia física, sus excesos, su vida entera de combatiente y de poeta. Muy probablemente hubiera terminado su existencia empeñado, como Byron, en alguna grande empresa de lucha militar y de heroísmo, si hubiese tenido á su disposición una gran fortuna y si, como el patricio inglés, se hubiese visto obligado á abandonar la patria en abierta hostilidad contra la opinión pública escandalizada, forzado á buscar en otra parte ocupación á su actividad y á su amor del ruido y de la gloria.

Mil veces se le ha llamado el Byron español y no es posible evitar repetirlo cada vez que de su vida y de sus obras sea necesario tratar, porque no solamente está en contacto con el autor del *Don Juan* por el tono general y varios pormenores de algunos de sus escritos principales, sino que, aun sin esa relación directa, subsistiría siempre semejanza marcada con quien indudablemente es prototipo de las más prominentes entre sus mejores y peores cualidades.

No fué, sin embargo, más que poeta lírico; en ningún otro género llegó al mismo elevado nivel. Su única novela, *Sancho Saldaña*, los fragmentos conocidos del drama *Blanca de Castilla*, dicen muy claro que mejor para su gloria habría sido abstenerse de probar sus fuerzas en esos ejercicios. La parte satírica del *Diablo Mundo* es débil, sin profundidad y sin alcance, al revés de lo que en Byron acontece; nada en aquel poema vale tanto como la parte lírica: los arpegios brillantes de la *Introducción* ó las apasionadas octavas del *Canto á Teresa*. Lo mismo en el *Estudiante de Salamanca*: lo mejor es el delirio, la muerte de Elvira, y el ímpetu lírico-fantástico del final. En cambio, el encuentro de Don Félix y el hermano de la víctima en la casa de juego, carece de la fuerza dramática que la situación imperiosamente demandaba.

Otro lírico de igual calibre no cuenta la literatura española en todo el siglo. Ni Tassara, ni Zorrilla, ni Campoamor, tres contemporáneos nacidos poco des-

pués que él, los tres por cierto en un mismo año (1817), ni otro alguno de sus sucesores, puede hasta el presente decirse que lo supere. Habría que remontar á las grandes composiciones de Quintana para encontrar algo que poéticamente valga tanto como los versos líricos de Espronceda, y son por de contado cosas esencialmente distintas. Quintana, durante los primeros años del siglo, señaló en sus odas al *Combate de Trafalgar*, á *España*, al *Armamento de las Provincias*, el punto más alto á que podía llegarse con las fórmulas y cortapisas del siglo XVIII, mientras Espronceda, rompiendo las tradicionales ataduras, emprendió vuelo por nuevos cielos y fué á beber inspiración en nuevas fuentes.

Las vicisitudes de su agitada existencia encuéntranse además en íntima armonía con el carácter y forma de sus escritos, recíprocamente se explican, y para bien juzgar estos últimos conviene tener muy presente la historia de su vida.

II

Nació por accidente en una pequeña ciudad de Extremadura, Almendralejo, en 1809, porque su padre, coronel de ejército, se encontraba operando con su tropa en aquellos contornos y su esposa viajaba con él. Era la época en que vivamente ardía la guerra contra Napoléon y en que la fábrica secu-

lar, como sacudida por inmenso volcán, temblaba sobre sus cimientos (1).

En Madrid pasó niñez y juventud. Después de un breve ensayo de preparación militar en el colegio de Artillería de Sevogia, á cuya disciplina no pudo probablemente doblegarse, hizo estudios literarios bastante buenos en el colegio de San Mateo, que acababa de fundarse, dirigido por eclesiásticos, entre los que descollaba el sabio profesor y poeta Alberto Lista. Allí estuvo hasta ser cerrado el instituto en 1823, cuando Fernando VII volvió á empuñar el cetro de monarca absoluto, é inauguró entre suplicios y persecuciones, que ni por un instante habían de cesar, la estupenda última década de su vida y su reinado, oponiéndose cínicamente á todo conato de cultura ó adelanto y condenando el país á vivir otra vez los días más tristes de opresión, miseria y aislamiento de épocas pasadas.

Espronceda, como casi toda la juventud algo ilustrada, y más que nadie, por su carácter revoltoso, de audacia y acometividad nada comunes, no podía vivir resignado bajo semejante régimen. Apenas salido del colegio á fines de ese año de 1823 en que vió Madrid, entre otros horribles espectáculos, la

(1) Casi todos sus biógrafos, Ferrer del Río, Escosura, Blanco García, dicen, ó dan á entender, que nació en 1810. Don E. Rodríguez Solís (*Espronceda. Su tiempo, su vida y sus obras*, un vol.; Madrid, 1883), que parece haber escudriñado mejor el punto, afirma que fué « en la primavera de 1809 ». Ninguno puntualiza diciendo el mes ó el día.

muerte innecesariamente cruel de Riego en el patíbulo, comenzó á conspirar Jóvenes de tan pocos años no habían de ser admitidos en las sociedades secretas existentes; organizó con otros de igual edad una nueva agrupación llamada de los *Numantinos*, al poco tiempo descubierta y sus adherentes encausados. Espronceda fué condenado á cinco años de encierro en un convento franciscano de Guadalajara. La pena duró menos tiempo del señalado, porque el guardián prefirió soltarlo á conservar entre sus novicios mancebo tan inteligente y exaltado. Por probable complicidad en un pronunciamiento militar abortado en Extremadura, según Escosura; según Espronceda mismo, por deseo instintivo de ver el mundo, abandonó la patria poco después, entró en Gibraltar, de donde salió pronto por mar en dirección á Lisboa (1).

La breve y animada descripción de ese pequeño viaje marítimo de Gibraltar á Portugal concluye con una frase muy citada y muy característica: « Visitónos la Sanidad y nos pidieron no sé qué dinero. Yo saqué un duro, único que tenía, y me devolvieron dos pesetas, que arrojé al río Tajo, porque no quería entrar en tan gran capital con tan poco dinero. » Cuando esto escribía, tan al principio de su juven-

(1) *Tres poetas contemporáneos*, discurso leído por Don Patricio de la Escosura en la sesión inaugural de la Academia Española, 1870. — *De Gibraltar á Lisboa. Viaje histórico.* Publicado en *El Pensamiento*, reproducido por Rodríguez Solís. (*Op. cit.*, pág. 77.)

tud, tenía ya endosado el disfraz y adquirido el hábito de esas *boutades* á lo Byron, manía, no siempre inofensiva como esa vez, que hasta el fin conservó. De su futuro talento poético había ya dado pruebas en Madrid, concibiendo y en parte escribiendo, por consejo y bajo la dirección de Lista, su maestro, el poema épico *Pelayo*, del que aparecen fragmentos al frente de sus obras. No los poseemos naturalmente tales como se compusieron antes de los diez y ocho años de edad sino retocados, corregidos al ser incluídos en la primera colección de sus poesías, formada en 1840.

Lista dispuso el plan y ayudó á desenvolverlo. Hay en efecto, según Escosura, en la edición póstuma por éste dirigida y publicada después de su muerte en 1884, dos estrofas enteramente del maestro, que están quizás más correctamente escritas, pero que no son mejores que las del discípulo. Otras muchas estrofas se entretuvo Lista en preparar, desenterradas luego por Escosura é insertas en el apéndice de la misma edición; pero el viaje súbito, la desaparición del alumno, dejó todo en suspenso, y así quedó para siempre. Teniendo presente que se escribieron tan temprano y suponiendo que las correcciones hechas después no pasasen de verbales, es fuerza reconocer que son esos fragmentos ensayo muy notable, anuncio cierto de futuro gran poeta.

El argumento, más que de poema épico, parece de una larga leyenda en doce cantos, á la manera semi-

clásica, con reminiscencias eruditas de antecesores famosos, desde Virgilio hasta el Tasso y Voltaire, cual hizo el Duque de Rivas en su *Florinda* : género y modo de proceder á distancia inmensurable de aquello á que aspiró luego el cantor del *Pirata* y el *Diablo Mundo*.

El argumento en sí, á pesar de la importancia que ha tenido siempre el nombre de Pelayo en el patriotismo nacional, jamás ha inspirado á ningún artista español obra digna de grande encomio. Ni en la época de las gestas y los romances populares, ni en siglos posteriores, hay una sola composición notable de carácter épico con el legendario Duque de Cantabria por personaje principal, y si se exceptúa el *Pelayo* de Quintana, obra mejor escrita que concebida, más elocuente que poética, tampoco hay en el teatro cosa alguna que pase de la medianía. Los españoles pueden en él personificar el principio de la reconquista nacional, el heroísmo de la lucha tantas veces secular; pero ni con mucho representa Pelayo en su arte ó su literatura tanto como el Conde Fernán-González ó el fabuloso Bernardo ó el Cid Campeador. No es de creerse que en esa ó en otra época de su vida hubiese podido Espronceda sacar de este tema mejor partido que los demás.

En Lisboa no logró permanecer mucho tiempo. No era Portugal región hospitalaria entonces para los mal avenidos con el despotismo de Fernando VII. Don Miguel de Braganza acababa pronto por encar-

celarlos ó expulsarlos; no tardó Espronceda en embarcarse para Inglaterra.

Entre los que aguardaban en la orilla inglesa el buque en que él llegaba, sabiéndolo de antemano lleno de emigrados españoles, hallábase, según es fama, una joven de singular belleza, que había Espronceda conocido en Lisboa y por quien había concebido vehemente pasión; libre ella cuando él la conoció, no lo era ya, pues estaba desde poco antes unida en matrimonio á un comerciante español establecido en Inglaterra. Era Teresa, la mujer cuyo amor debía encadenar sus pasos durante largo tiempo, que moriría abandonada, desesperada, después de haberse ambos causado mutuamente toda la suma de males que trae consigo la pasión ardiente acompañada del atropello de las leyes ó las costumbres de la sociedad, inspirando por último al antiguo amante, que no mucho debía sobrevivirle, la más hermosa, sincera y elocuente, aunque la menos hidalga y generosa, de todas sus poesías. La unión malhadada allí contraída debía ser fuente inagotable de dolores y miserias; pero el talento del artista iba en cambio allí mismo á crecer y fructificar al contacto de una nueva poesía, de la fecunda y admirable literatura inglesa, enriquecida entonces con las obras de Byron, de Scott, de Shelley, de Keats, de tantos otros, prosistas ó poetas.

Sus estudios juveniles, primero en el colegio, luego en la casa de Lista, lo tenían bien preparado para recibir y conservar la impresión del nuevo

arte; completando con la práctica del idioma las nociones teóricas que traía, llegó á leer corrientemente y asimilarse obras de aquellos insignes escritores. Luego en París, al contacto de otra especie de romanticismo, amoldado al carácter y la educación francesa, más en consonancia con la suya, leyó con igual entusiasmo á Béranger, á Víctor Hugo, acaso también los primeros ensayos de Alfredo de Musset, llenos de atrevimiento y de ironía, cual cuadraba al *début* de ese Byron vestido á la francesa. Pero todavía no se siente en cuanto escribió Espronceda antes de su vuelta á España la profunda revolución que en sus ideas literarias iba operándose. La elegía *Á la Patria*, la canción inspirada por la muerte en campaña del coronel De Pablo, el soneto á Torrijos y sus cincuenta y dos compañeros fusilados en Málaga, eran solamente el fruto natural de las lecciones de Lista y del ejemplo de Quintana; no se levanta allí todavía el acento del admirador de Byron y Víctor Hugo, que pronto se oirá vibrar en el *Pirata* y en el *Reo de muerte*.

La caída de los Borbones de Francia, el encumbramiento del Duque de Orleáns al trono, abren para Espronceda un período de política activa y de agitación convulsiva, período de tres años, hasta la muerte de Fernando y la amnistía sin limitaciones, en el cual es claro que debieron faltarle tiempo y ocasiones propicias para el empleo de sus facultades poéticas. Apenas los numerosos emigrados tuvieron noticia de la resolución del rey de España de no

reconocer oficialmente á Luis Felipe, volaron de todas partes á agruparse en los departamentos franceses fronterizos, armarse y acechar el momento oportuno de penetrar en la patria tiranizada y provocar luchas parciales hasta obtener el levantamiento general contra el opresor. Víctimas todos de las ilusiones y el desconocimiento completo de la realidad de las cosas, males que suelen aquejar y extraviar á los emigrados políticos, esperaban obtener fácilmente el apoyo, tácito por lo menos, del gobierno francés, y se figuraban que el pueblo español, cansado ya del ingrato é indigno monarca, respondería en el acto y se alistaría con ellos para marchar al encuentro de las tropas reales. Fué Espronceda de los primeros que bajaron las faldas de los Pirineos por el lado de Navarra. Iba en la partida que llevaba por jefe al coronel De Pablo, compuesta de doscientos hombres, ó poco menos, de diversas nacionalidades; y muy pronto, casi al salir de Valcarlos, halláronse enfrente de más de mil realistas que los esperaban gritando á una: « ¡ Viva el Rey absoluto! » Formaba el centro de éstos una compañía de navarros, del regimiento antes mandado por De Pablo, quien creyó que su voz y presencia bastarían á despertar entre sus antiguos subordinados los sentimientos de amor y respeto de otros días. Vana esperanza: partió la primera descarga y cayeron varios, entre ellos De Pablo, mortalmente heridos. Los demás volvieron á Francia como pudieron, entre ellos Espronceda, que

había peleado animosamente al lado de su infortunado jefe. Las otras partidas sufrieron todas suerte igual; lo mismo Mina, Valdés, Méndez Vigo por el norte desde Cataluña hasta Galicia, que al año siguiente Torrijos en Andalucía.

Cuando vió Fernando cómo pululaban adversarios en la frontera francesa, se apresuró á reconocer oficialmente á Luis Felipe. Aumentáronse entonces las dificultades de organizar en Francia expediciones contra España; hasta los más obcecados debieron convencerse de su inutilidad, pues la masa del pueblo español soportaba muy alegremente á su rey, por inercia ó por el recuerdo de tantos sacrificios como había hecho por defenderle el trono contra Napoleón. Ansioso de moverse y combatir, volvió entonces los ojos Espronceda hacia la pobre Polonia, pues como el Zar de Rusia andaba también remiso en reconocer al soberano francés, se juzgó posible organizar, con el apoyo moral de Luis Felipe, un gran movimiento de todos los amigos de la libertad hacia el Vístula, hacia la interesante región que bullía entre fuego y sangre en un último vasto esfuerzo por su independencia. Pero esta esperanza también se desvaneció; Nicolás amainó, depuso su altivez para saludar, conforme al protocolo internacional, á su nuevo colega, y Casimir Périer subió á presidir el Consejo de ministros, con especial intento de descorazonar á todos los revolucionarios. Polonia sucumbió otra vez y España siguió en su marasmo.

Faltaban aún cerca de dos años antes de que pudieran entrar los emigrados españoles en su patria. Acompañado siempre de Teresa pasó Espronceda la mayor parte de ese tiempo en París, interesado, atraído por el espectáculo del activo renacimiento literario de la gran capital, modificando quizás un poco su carácter en la escuela de la adversidad, aunque no mucho, pues nunca dejó de ser lo que de sí mismo dijo :

¡Siempre juguete fuí de mis pasiones!

No se vió por fortuna como otros enteramente destituído de medios de vivir, ni forzado á aceptar humillante limosna de las autoridades francesas. Su familia no lo había abandonado, recibía auxilios de ella de tiempo en tiempo, á pesar de la suspicacia del gobierno en Madrid, que hostilizaba á cuantos suponía en relaciones con los agitadores en el extranjero, mayormente con quien tan sin rebozo conspiraba.

Murió Fernando, y abiertas las puertas de la patria á los ausentes, era pronóstico de su pronta regeneración la lista sola de los hombres que iban llegando y tomando inmediatamente parte en la vida política y literaria : Martínez de la Rosa, Saavedra, Alcalá Galiano, Argüelles, tantos otros, y entre ellos, para los más todavía casi enteramente desconocido, este poeta de veinticuatro años, que naturalmente, sin esfuerzo mayor, por la educación poética recibida en

el destierro y por el vuelo espontáneo de su fantasía, estaba destinado á ser uno de los corifeos en el nuevo teatro. Más aún, hubiera muy bien llegado á ser la figura prominente de toda la literatura española del siglo, á haberse contentado con el porvenir de grande artista que ante él se abría, sin engolfarse tanto en la política y para ella reservar lo mejor de su actividad. Pero su elegancia natural, su apuesta figura, su posición de fortuna relativamente holgada, su prodigalidad, la ostentación de sus vicios, su talento y su energía, contribuyeron, en los disturbios incesantes de la política interior de España, á hacer de él, al mismo tiempo que el árbitro de la moda, rey de la juventud, un agitador popular, á la manera de Alcibíades, escéptico y ambicioso, dispuesto siempre á descender á la arena y arriesgar su vida, como el héroe griego.

Sonrióle al principio la idea de abrazar la carrera militar, imitando á sus condiscípulos Pezuela y Escosura, siguiendo también el ejemplo de su padre, brigadier de ejército, que vivió hasta el año después de su vuelta. Entró, pues, en el cuerpo de tropa escogida llamado de Guardias de Corps, mas por poco tiempo. Cometió la imprudencia de escribir unas décimas, hoy perdidas, que fueron recitadas en un banquete, en que so color de enaltecer la libertad maltrataba al gobierno. Por ellas fué preso, expulsado del Cuerpo y desterrado al pueblo de Cuéllar, cerca de Segovia, lugar que le inspiró su novela *Sancho Saldaña, ó El Castellano de Cuéllar*, pu-

blicada más adelante. Como ya indiqué, vale poco: sucesión de cuadros con pretensiones históricas vagas, poca ilación é interés escaso.

De Cuéllar volvió á Madrid sin permiso, en los momentos en que Martínez de la Rosa subía al poder, y públicamente se dijo que el ministro poeta protegía al colega y excusaba su desobediencia, sugestión que Espronceda se apresuró á desmentir por la prensa con su genial desenfado: « Vine á Madrid confiado sólo en mí mismo, como voy á todas partes, y nunca bajo la protección de ningún ministro ni potentado. »

Este primer tropezón le hizo tomar otro rumbo. Fundó á principios de 1834, junto con Ros de Olano, Ventura de la Vega y otros, *El Siglo*, periódico de oposición, pero bastante razonable, como que mereció la aprobación y ayuda de hombres de más edad y juicio: Quintana, Lista, el Duque de Frías. Estábase aún lejos entonces en Madrid de algo que pudiera en realidad llamarse libertad de imprenta, y *El Siglo*, acosado por la censura, sus materiales descuartizados y desfigurados sin cesar, pereció al fin de muerte violenta, después de haber vivido unas siete semanas y dado á luz catorce números. El último apareció en blanco, con los títulos nada más de los artículos que en él debían haber salido y que el censor había borrado. « Nos deja en el siglo XIV », escribió graciosamente Larra, « es decir, en la Edad Media ». Se ha dicho siempre que fué Espronceda quien sugirió la idea de ese original desenlace.

Hallóse, pues, convertido á los veinticinco años en personaje político. De que por tal lo tenían recibió pronto la prueba. En la madrugada de un día de Julio de ese mismo año penetró súbitamente en su casa la policía, ocupó sus papeles y lo condujo á la cárcel pública. Estuvo en ella varios días, incomunicado al principio; luego, sin otra forma de proceso, le leyeron una Real orden, concediéndole ocho días de término para arreglar sus asuntos y marchar á Badajoz, « con prohibición expresa de volver á Madrid y sitios reales ». Trabajo costó que revocasen la orden.

Acaeció esto siendo siempre ministro Martínez de la Rosa. Al año siguiente, bajo otro hombre de letras, no poeta, sino historiador, el Conde de Toreno, no estaba la libertad individual mejor garantizada; creíase siempre posible combatir el « obscurantismo » de Don Carlos y escatimar juntamente la intervención del pueblo en la cosa pública. En Agosto de 1835 se sublevó la milicia nacional de Madrid contra el ministerio y con ella Espronceda, capitán en el tercer batallón, que tuvo así ocasión de enseñar á sus paisanos algo de lo que había visto en París del arte de levantar barricadas en las calles. Cayó Toreno; pero al año siguiente otra sublevación más seria, repercusión de la que en La Granja había forzado á la reina Cristina á resucitar y proclamar la Constitución difunta de 1812, echó igualmente al suelo al sucesor de Toreno, que se llamaba Istúriz.

No intento enumerar los vaivenes de la política

nacional de España en aquellos revueltos días. Espronceda continuó conspirando, ó pregonando ideas más y más avanzadas cada vez, ó excitando al pueblo contra Cristina, ídolo en un tiempo de los liberales, objeto ahora de implacable encono. En Septiembre de 1840, perseguido ante el jurado el periódico *El Huracán* por sostener la incapacidad legal de Cristina para ejercer la tutela de la reina su hija á causa de su matrimonio secreto con Don Fernando Muñoz, se presentó Espronceda en su defensa y pronunció un discurso inflamado en que anunciaba atrevidamente el porvenir de la idea republicana, previendo el día en que para extirparla sería preciso « fusilar la humanidad entera ».

En ese momento el general Espartero, vencedor del carlismo, era ya primer ministro, la oposición liberal había hallado en él un jefe lleno de prestigio militar y Cristina abdicó la regencia. En ese mismo año perdió Espronceda á su madre, pérdida grande, irreparable para él, pues era ella quien con incesante afán administraba la fortuna y subvenía sin tasa á sus necesidades, á sus hábitos arraigados de prodigalidad, desorden y despilfarro. Su posición personal cambió, pues, profundamente al mismo tiempo que cambiaba la situación política del país.

Reunidas nuevas Cortes á mediados de 1841, asumió Espartero la Regencia y fué nombrado Argüelles tutor de la reina, de quien era ya Quintana « ayo instructor ». A fines del mismo año Espronceda, séase por cansancio de tanto bregar, séase porque

la falta de su madre había momentáneamente disminuído sus recursos, aceptó el cargo de secretario de legación en los Países Bajos, empleo relativamente secundario, en desacuerdo al parecer, si no con su edad, con sus servicios y su reputación literaria. Lo ocupó pocos meses; electo diputado á Cortes por Almería, volvió á la patria al principiar 1842, tomó asiento en el Congreso y aceptó con toda seriedad sus nuevas funciones, pidiendo á menudo la palabra y tratando las cuestiones, no brillantemente, pues carecía de grandes dotes oratorias, pero con aplicación y verdadero empeño de dominar la materia. También físicamente era ya otro hombre; su impetuosa intervención en la política de partido, sus excesos de todo género, su deprimente, no fingido, hastío, teníanlo demasiado preparado para caer víctima de la primer enfermedad que lo asaltase. Habló por última vez en las Cortes el 16 de Mayo, asistió á la sesión siguiente, y seis días después, el 23 de Mayo, había dejado de existir, á los treinta y tres años. Una angina, quizás no muy bien atendida, que se agravó rápidamente, privó á la patria, en el período fecundo de la renovación de su arte literario, del más hábil artífice en verso lírico de toda su literatura.

III

En Mayo de 1840 se reunieron y publicaron por primera vez en volumen las composiciones de Es-

pronceda. El tomo sin duda estaba listo y pronto á aparecer desde antes, pues el prólogo por García de Villalta tiene fecha de Junio de 1839. Contiene lo mejor que produjo nuestro poeta, exceptuando sólo *El Diablo Mundo* y la composición *Al Dos de Mayo*. Esta última fué escrita y publicada en los periódicos de ese mismo año.

Es cierto que sin *El Diablo Mundo* falta en esa primera edición lo más original y brillante de Espronceda; pero las canciones *El Pirata* y *El Mendigo*, por ejemplo; la lúgubre fantasía *El Reo de muerte*, la leyenda *El Estudiante de Salamanca* y los versos *Á Jarifa*, bastan para comunicar la impresión exacta y honda del vigor y alcance de su genio.

La canción del *Pirata* es algo casi perfecto, una de esas raras composiciones acabadas, en que realiza el artista precisamente lo que ha querido conseguir y dejan á un tiempo satisfechos tanto al lector menos cultivado como al crítico literario más exigente. La idea ó el intento de escribirla vino al poeta probablemente después de leer, ó al recordar, el canto de los compañeros de Conrado con que principia el *Corsario* de Byron. No es la misma cosa, pero el efecto es semejante. No hay imitación directa, pero el ambiente artístico que envuelve ambas composiciones es el mismo. La diferencia por otra parte es muy marcada. En Byron el tono solemne de sus magníficos pareados, de su estancia heroica, como él la llama, revela desde luego la intención de componer una narración de carácter épico; en Espron-

ceda la variedad del metro, la diversidad de los ritmos anuncian, aun antes de llegar al *refrain*, al estribillo musical con que se completa cada una de sus coplas, que el poeta no narra, que traza una sola figura, de cuerpo entero y proporciones heroicas, sobre un fondo luminoso de paisaje marino, y que con la música deliciosa de su versificación y la simétrica armonía del conjunto introduce una poesía nueva, un arte diferente. Otros poetas, Luis de León, Quintana, escribieron grandes poesías líricas, expresaron pensamientos más vastos, crearon imágenes de inolvidable precisión ; pero nunca antes se había desplegado en el idioma tanta variedad, cuadros tan llenos de verdad poética, de fuerza plástica, en versos más armoniosamente robustos y de más brillante colorido.

El Mendigo, vaciado en molde igual, es más bien una sátira y el conjunto parece falto de realidad, sobrado de artificio. Pero en España, donde las costumbres y la práctica de las comunidades religiosas han hecho otras veces de la mendicidad ocupación reconocida, del mendigo una figura extraña y siniestra, podía sin escándalo de nadie el pordiosero pensar y decir lo que el de Espronceda :

Que mis rezos
Si desean,
Dar limosna
Es un deber...
Y doquiera
Vayan leyes,
Quiten reyes,

Reyes den,
Al mendigo
Por el miedo
Del castigo,
Todos hacen
Siempre bien.

Después de las canciones, la más conocida y popular de sus poesías es la que intitula *Á Jarifa, en una orgía*, notable sobre todo por el acento de emoción personal, que persiste, que penetra al través del tono ampuloso y afectado que le hace prorrumpir en gritos como éste :

¡Sólo en la paz de los sepulcros creo!

Pero la variedad del ritmo aquí también es admirable. Compárense estas dos estrofas tan iguales y musicalmente tan desemejantes :

Yo me arrojé, cual rápido cometa,
En alas de mi ardiente fantasía,
Doquier mi arrebatada mente inquieta
Dichas y triunfos encontrar creía.

. . . .

Pasad, pasad en óptica ilusoria
Y otras jóvenes almas engañad :
Nacaradas imágenes de gloria,
Coronas de oro y de laurel, pasad!

El Estudiante de Salamanca, cuento fantástico, tradición popular vestida con toda la gala y esplendor de la poesía romántica, es la perla de la colección de 1840. De todas las obras de Espronceda también es

la que más directamente ha recibido el reflejo de la inspiración de Byron. Don Félix de Montemar, estudiante en Salamanca, libertino, « segundo Don Juan Tenorio », corteja, seduce, abandona y causa así la muerte de Doña Elvira de Pastrana, fechoría que llena ante la justicia divina la medida de sus crímenes. Es provocado á un desafío por Don Diego de Pastrana y

También de Elvira el vengativo hermano
Sin piedad á sus pies muerto cayó.

Terminado el duelo, encuentra Don Félix en su camino « una mujer velada en blanco traje », tras de la cual se lanza corriendo por lugares nunca vistos, fantásticamente descritos, hasta encontrarse con su propio entierro, con el espectro de Don Diego « traspasado el pecho de fiera estocada », con el de Elvira en forma « de carïado, lívido esqueleto ». Sin saberlo ha muerto él también y son sus víctimas las que así vienen á recibirlo.

Toda esta última parte, cuarta de la leyenda y más extensa que las otras tres juntas, parece ya muy envejecida. Era larga y exagerada, aun en los días en que privaba la forma más violenta del romanticismo, tal acumulación de colores chillones, rojo de sangre, amarillo de fuego, negro de muerte :

Todo en furiosa armonía,
Todo en frenético estruendo,
Todo en confuso trastorno,
Todo mezclado y diverso.

Pero tan grande es la riqueza verbal de la des-

cripción, tan extraordinario y armonioso el estilo poético, tan hábil el ascenso y descenso del metro, pasando del verso de dos sílabas al de arte mayor y recorriendo en impulso vertiginoso toda la métrica española, que en su género ha de recordarse y citarse siempre.

Las dos partes primeras conservan idénticos su interés y su valor. El retrato de Don Félix en estrofas de octosílabos es perfecto; el de Elvira, en octavas reales, un poco más vago, también muy hermoso. La figura de la infeliz mujer, dibujada con pincel delicado sobre un fondo de poesía exquisita, toda la descripción de su amor, su delirio, su muerte, forma una melodía continuada y deliciosa. Recuerda mucho la *Haidée* de Byron, y si no fuera por la carta final que dirige Elvira á Don Félix, poco antes de morir, sería una creación tan pura, tan divinamente trágica como la joven griega, víctima del otro Don Juan, que permanece silenciosa, espantada, sin proferir una palabra, un lamento, todos los días que vivió, desde que le arrebataron su amante, hasta morir triste, impasible, resignada, y « solas sus facciones alteradas por la muerte revelaron á los circunstantes que había dejado de existir ».

Pone Espronceda como epígrafe de ese canto de su poema los versos últimos de la estrofa que describe el sepulcro de Haidée en la isla desierta :

... *no dirge* except the hollow sea's
Mourns o'er the beauty of the Cyclades (1).

(1) Es curioso que en todas las ediciones se inserte ese epí-

A su lado no desmerece mucho la pintura del sepulcro de Elvira :

... Tristes flores
Brota la tierra en torno de su losa,
El céfiro lamenta sus amores.
Sobre ella un sauce su ramaje inclina,
Sombra le presta en lánguido desmayo,
Y allá en la tarde, cuando el sol declina,
Baña su tumba en paz su último rayo.

Muy extraño, inexplicable casi, es que el poeta español imite, y en parte literalmente copie, para servir de carta de adiós á Elvira, la despedida misma que en canto anterior del poema de Byron dirige á Don Juan la mujer casada que se prendó de él y lo sedujo, Doña Julia, al entrar en el convento donde por su falta la encierra su marido. La carta es trozo elocuente sin disputa, pero la situación es distinta. Espronceda se apodera brillantemente de lo que traduce; mas la diferencia de caso y de personaje parece tan profunda, que siempre, al que sepa y recuerde de dónde viene, ha de parecer disonancia injustificable.

La imitación de Byron, precisa, directa, que hay en *El Estudiante* no se encuentra ya lo mismo en *El Diablo Mundo*. Dueño mejor de su talento, no busca tanto el artista donde apoyarse, y este poema, que por su carácter general, la mezcla constante de poesía lírica, satírica y narrativa, la línea en zigzag de su estructura, de su argumento, interrumpido á me-

grafe sin las dos primeras palabras, y quede así enteramente sin sentido.

nudo, de propósito, al capricho de su humor, pertenece á la misma especie heroico-satírica del *Don Juan*, es sin embargo obra bien original, en que vierte Espronceda tesoros de poesía enteramente suya.

Hay dos cosas que distinguir antes que todo en *El Diablo Mundo* : el poema no acabado, en cinco cantos, que desenvuelve á su manera el título que lleva, y el llamado *Canto á Teresa*. Éste es una elegía, de carácter completamente distinto : cuarenta y cuatro octavas, admirables, tan variadas de forma, tan mágicamente construídas, tan poderosamente lanzadas una tras otra en impetuoso movimiento, que es difícil recordar algo en castellano que se le pueda comparar.

Teresa y Espronceda unidos, como ya dije, desde que el poeta, casi niño todavía, desembarcó en Inglaterra, concluyeron por separarse definitivamente en Madrid el año de 1836, después de sinsabores y disgustos infinitos. Ella murió en 1839, *El Diablo Mundo* empezó á publicarse por entregas á fines de 1840 y el canto á Teresa salió en la segunda.

Amores de esa naturaleza, tan públicos, terminados ruidosamente y sobre los cuales la muerte compasiva viene pronto á echar el velo del olvido, parecen exigir del cómplice que sobrevive el silencio más profundo. Por lo menos no es de esperar que los recuerde al mundo en la forma violenta, con la ruda franqueza que ostenta Espronceda en ese canto. Cuando Musset publicó su famosa *Noche de Octubre*,

vivía George Sand, la mujer que con tan feroz elocuencia apostrofa y maldice; era ella, como él, una gran figura literaria, capaz de vengarse, de replicar con armas iguales, como lo hizo, diciendo al mundo en el momento que le convino lo que de su parte había que alegar. La infeliz Teresa, triste resto de lastimoso naufragio, había muerto, había dejado hijos, y no era ni equitativo ni digno insistir tan duramente como lo hizo Espronceda, en los desórdenes de su vida durante el tiempo transcurrido entre la separación y la muerte. Es justo, pues, vituperar enérgicamente la conducta del poeta; pero también no debe olvidarse que viene á ser garantía de la sinceridad de su inspiración. Expresó lo que en realidad sentía, lo escribió con sangre de sus venas; desahogó verdaderamente su corazón, como él mismo dijo. Por esa razón es, á despecho del inútil, impertinente sarcasmo final, patética y desgarradora como pocas elegías. Apenas tiene rastro de lima, de esfuerzo, de preparación literaria; su talento en plena madurez, excitado por la ocasión, por el caso único en la historia de su vida, pasó al verso imperecedero lo que en aquel momento oprimía cruelmente su corazón.

El Diablo Mundo y el *Fausto* de Gœthe se parecen un poco, pero sólo al principio y muy superficialmente. La idea de rejuvenecerse un viejo y comenzar nueva vida flota en la atmósfera del arte desde fecha inmemorial; no es seguro que Espronceda haya mirado con especial atención la obra del poeta ale-

mán. De todos modos, el Fausto de Gœthe no es « un hombre ya caduco » que obtiene, por vías no explicadas bastante, la juventud y la inmortalidad al mismo tiempo; ni hay luego en el desarrollo de lo poco que Espronceda llegó á escribir punto de contacto entre ambas composiciones. Parece aquí igualmente seguir más bien el ejemplo de Byron : éste escoge como héroe *our ancient friend Don Juan*, de la manera misma que apela Espronceda á otro « antiguo amigo » para servirle á componer un poema

> Con lances raros y revuelto asunto
> De nuestro mundo y sociedad emblema,

propósito idéntico al de lord Byron, cuyo *Don Juan* está lleno también de

> Batallas, tempestades, amoríos,
> Por mar y tierra lances, descripciones
> De campos y ciudades, desafíos
> Y el desastre y furor de las pasiones;
> Goces, dichas, aciertos, desvaríos,
> Con algunas morales reflexiones
> Acerca de la vida y do la muerte
> De mi propia cosecha, que es mi fuerte.

No creo tampoco posible edificar una obra filosófica cual la de Gœthe sobre las bases que traza Espronceda. El héroe, su Adán, es un ser que acaba de nacer, no un anciano rejuvenecido, de su primera forma nada le queda ni guarda conciencia de ella. Es un joven fuerte y vigoroso, que entra en la vida como

el Kaspar Hauser aparecido en las calles de Nürnberg en 1828, sin haber aprendido cosa alguna, habiendo hasta entonces vivido en completo aislamiento, encerrado, alejado de toda sociedad humana. Imposible ponerse á mayor distancia de la leyenda del sabio que ha apurado toda la ciencia humana y vende su alma al diablo á trueque de un instante de verdadera felicidad, felicidad que va buscando en todas las fuentes del placer, en todos los caminos de la actividad humana. Espronceda no pretende tanto, nada más que campo abierto para jugar, reir, burlarse, dar rienda suelta á la fantasía (1).

Si no es *El Diablo Mundo*, á pesar de que así se anunció, de que así lo pretendió, « traslado fiel

> de la vida del hombre y la quimera
> tras de que va la humanidad entera »,

es ciertamente reflejo exacto del alma y de la vida del que lo escribió, de cuanto soñó y anheló en el curso de una existencia, aunque breve, llena singularmente y agitada; de sus errores, sus pasiones,

(1) Tal vez lo único parecido que se encuentra entre el *Fausto* y *El Diablo Mundo* sea la octava primera del *Canto á Teresa:*

> ¿Por qué volvéis á la memoria mía...

que recuerda algunos versos de la dedicatoria (*Zueignung*) también en octavas, del poema alemán :

> *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten...*

Quizás los leería Espronceda en alguna traducción y acudieron á su memoria al comenzar la elegía, ó quizás sea simple coincidencia, en definitiva lo más probable.

sus penas, sus ilusiones, los desengaños de su ambicion, las amarguras de su experiencia. Tendió sobre todo, aun sobre secretos íntimos del corazón, velo ligero de sarcasmo é ironía. y se juzgó autorizado á no ocultar nada, á confesarse en público, á burlarse de los demás como de sí mismo se reía.

La Introducción del poema es, como las « oberturas » de los dramas musicales, un trozo á grande orquesta, sinfonía bellísima en que cada forma métrica castellana concurre, como cada instrumento músico, con su acento propio al efecto general. Toda la poética romántica está ahí en su mayor esplendor, y ningún otro poeta español ha poseído mejor el arte de la frase armoniosa, que por sí misma, por la sucesión delicada de los sonidos sugiere un sentimiento ó expresa una imagen, sin caer nunca, ó casi nunca, en la vacuidad ó la insignificancia.

El primer canto es también trabajo de orden superior; la ironía, la sátirá, el chiste y la poesía se unen, á veces en una misma página, en una misma estrofa, con encanto peregrino. No desfallece la inspiración, va segura, sin vacilar, hasta la octava en que promete el otro canto :

> El cual sin falta seguirá, se entiende
> Si éste te gusta y la edición se vende.

Vale más que el canto inicial del *Don Juan*, tiene más gracia, más variedad, aunque no deje la impresión de fuerza, de poder que va siempre con el gran bardo inglés. Por desgracia la inspiración en los

otros cantos decae mucho, el canto VI y los fragmentos incluídos en la edición póstuma son ya demasiado débiles. El talento se empobrecía á medida que, aun antes de la enfermedad final, iba agotándose la fuerza física.

Tan prematura decadencia, tan lastimoso desenlace trae á la memoria el recuerdo de Alfredo de Musset, que nació casi exactamente en la misma época y vivió mucho más, hasta 1857. Cuanto produjo el poeta francés después de los treinta años revela igualmente que rápidamente amenguaban, se gastaban sus grandes facultades. Hubiera podido morir á la edad misma de Espronceda y nada habría perdido la posteridad. Ambos quisieron vivir demasiado aprisa y llegaron fatigados á una meta : para ellos punto final, para otros punto de partida de nuevas marchas y de nuevos triunfos (1).

(1) La única colección completa de poesías de Espronceda es el primer volumen de la edición que con el título : « *José de Espronceda*, Obras poéticas y Escritos en prosa » se principió en Madrid bajo el nombre de Doña Blanca Espronceda de Escosura (hija única, hoy difunta, del poeta y de Teresa) el año de 1884. El segundo volumen, que debía contener las « Obras dramáticas y Escritos en prosa », no se ha publicado. Preceden á ese primer volumen : una advertencia « sobre los motivos y condiciones de esta edición », por Patricio de la Escosura (muerto en 1878) ; el mismo prólogo por G. de Villalta y la misma biografía por Ferrer del Río de la edición de 1840 ; y á más, largo estudio de Escosura, que comprende la parte referente á Espronceda del discurso ya citado y leído en la Academia en 1870, y algunas noticias sobre las poesías viejas y nuevas incluídas. De éstas, muchas habían ya sido publicadas en periódicos y casi todas por G. Laverde. Con el rótulo de

« Inéditas hasta el día, » añade Escosura seis composiciones. La primera es la dedicada *Al Dos de Mayo*, ya publicada por Laverde y otros, pero ahora con algunas variantes de poca importancia; las otras son piezas cortas ó fragmentos de valor escaso, salvo el *Canto del Cruzado*, un simple borrador, pero más largo, que incluye las redondillas *La vuelta del Cruzado*, publicadas antes entre las de Laverde con algunas diferencias. Ni Laverde ni Escosura insertan por de contado los versos más ó menos obscenos que han corrido y corren por España atribuídos á Espronceda. No me atrevo á afirmar que sean todos apócrifos; hay en las mismas poesías de esta colección alguna, como la dedicada á Carolina Coronado, que mejor hubiera sido suprimir. No es obscena, sino terriblemente indelicada.

Además de la tragedia *Blanca de Borbón*, de que se han publicado fragmentos, y de lo demás anunciado en la cubierta del tomo, es sabido que en vida del poeta se representaron dos obras dramáticas suyas : una comedia en tres actos y en verso, el 25 de Abril de 1834, *Ni el tío ni el sobrino*, anunciada como obra de dos ingenios, que son Espronceda y su gran amigo Ros de Olano. Larra habló de ella poco favorablemente en la *Revista Española*. (*Vid.* E. Rodríguez Solís, *op. cit.*, pág. 118). La otra es un drama en prosa, *Amor venga sus agravios*, por Luis Senra y Palomares, representado en Septiembre de 1838; bajo ese seudónimo, ya usado antes por Espronceda, se ocultaban él y su colaborador E. Moreno López. (*Vid.* Laverde, en la edición de Escosura, pág. 237, y R. Solís, pág. 161.)

VI

JOSÉ ZORRILLA

I

En sus *Recuerdos del tiempo viejo*, libro poco de fiar en cuanto á precisión de memoria y exactitud cronológica, pero lleno de amenidad y sincero deseo de relatar la verdad, ya en su mente muy obscurecida y alterada por los años, cuenta Zorrilla que muy poco después del día aquél del entierro de Larra en que leyó los versos, que de un golpe lo colocaron, antes de cumplir veinte años, en la primera fila de los literatos de la época, fué llevado por García de Villalta á casa de Espronceda. Establecióse desde luego entre los dos poetas la más íntima amistad. « Yo creía, yo idolatraba en Espronceda », dicen los *Recuerdos*. « Si aquel oráculo divino desaprobaba mis versos, desdeñaba el homenaje, no tenía más remedio que suplicar contrito á mi padre que me matriculase en la universidad de Vergara. » El ídolo recibió muy bien al neófito, al adorador; siguié-

ronse viendo á menudo, solos, después de media noche, cuando se retiraban los amigos políticos que venían á acompañar al ya célebre poeta, convaleciente entonces de grave enfermedad. De ese modo conoció Zorrilla algo más que las poesías ya por Espronceda publicadas en los periódicos, oyó y discutió también con él las que en esa época escribía ó tenía en proyecto, los versos á Jarifa, el *Estudiante de Salamanca*, quizás los primeros borradores de la introducción del *Diablo Mundo.*

Formaba parte Zorrilla ya en esa fecha de la redacción de *El Español*, dirigida por Villalta. Publicaba versos en la edición especial del domingo, que le pagaban, aparte de un sueldo fijo como uno de los redactores de ese papel, muy leído y acreditado, en que había escrito Larra y era Espronceda uno de los principales colaboradores. Firme así sobre sus estribos desde tan temprano, pudo pronto dar rienda suelta y emprender sin miedo la carrera.

De este José García de Villalta, que de tal manera le abrevió y suavizó las asperezas del noviciado, se hace en los *Recuerdos* un brillante elogio. Era ya conocido como autor de *El Golpe en vago*, novela que tuvo algún éxito, cuadro de los males causados por la Compañía de Jesús en España durante el siglo XVIII, como lo había sido *Doña Mencía* de la angustia social producida en el siglo XVII por la cruel é intolerante vigilancia del Santo Oficio. Mas para la posteridad es Villalta sobre todo conocido como autor de una traducción en verso del *Macbeth* de Sha-

kespeare, la cual, puesta en escena en pleno período romántico desapareció entre risas y silbidos después de la primera representación (1). El fracaso, célebre en los anales del teatro del Príncipe, no puede atribuirse enteramente al traductor, cuyo trabajo es digno de aprecio y, por partes, de grande elogio. Débese más bien quizás á la escasa simpatía y admiración que en España se ha sentido siempre por la literatura inglesa, con la sola y por otros motivos explicable excepción de las novelas de Walter Scott. Todavía hoy, crítico tan conocedor de varias literaturas como Don Juan Valera clasifica de esta manera al más grande de los ingleses : « Siempre le dejaré bastante alto para los españoles poniéndole, como le pongo, ya que no á la altura de Cervantes, al nivel de Calderón, y *casi* hombreándose con Lope. » Para los que, sin haber nacido en España, descendemos del mismo tronco, desde la infancia hablamos y estudiamos la misma lengua y creemos sentir vivamente cuanto hay de hermoso en Cervantes, en Lope de Vega y Calde-

(1) Mucho la encomió Enrique Gil en dos artículos del *Correo Nacional* de Diciembre de 1838, inmediatamente después de la primera representación, y cita varios pasajes como bien traducidos. Uno más hay que hubiera yo citado. Cuando en el primer acto viene el soldado herido á contar la batalla contra el traidor Macdonwald, dice : *Fortune, on his damned quarry smiling. — Show'd like a rebel's whore*, frase que Villalta traduce así :

La fortuna al principio sonriendo
Mozuela del rebelde parecía.

Paréceme difícil traducirla mejor.

rón, tales palabras penetran en los oídos como una herejía literaria, casi como una blasfemia.

En algún lugar de estos mismos *Recuerdos* llama Zorrilla á los ingleses « los más antipáticos individuos de la raza humana », y no tomó ciertamente de los escritos de Espronceda, de su *Estudiante de Salamanca* en especial, nada de lo exótico y byroniano, sino lo esencialmente español; pero fué probablemente su influencia la que lo apartó de insistir tanto como al principio en el género puramente lírico, en producciones de la especie de *El Reló* ó *El Día sin sol*, en que no le era dable pasar de cierto límite inferior, ó de continuar imitando débilmente *Orientales* de Víctor Hugo, como en sus primeros libros se nota. Su porvenir estaba en otra dirección, por el camino de la leyenda nacional, de la narración animada y pintoresca. En ellas brilló desde muy temprano, con *El Cristo de la Vega*, sobre todo con el *Capitán Montoya*, que es, como Don Félix de Montemar, nueva encarnación del tipo nacional é imperecedero de Don Juan Tenorio y que, presentado luego por él mismo en otra leyenda y en un drama aplaudidísimo, estaba destinado á ser el firme asiento de su gran popularidad.

II

Dió Zorrilla á la política de su país aún menos atención que García Gutiérrez ó que Hartzenbusch, y como

no hay nada extraordinario en su vida que contar, cabe lo esencial de su historia en corto espacio. Nació en Valladolid el 21 de Febrero de 1817 :

Valladolid, hoy triste y silenciosa,
En otro tiempo alegre y bulliciosa
Y de la corte de Castilla asiento.

En Madrid comenzó su educación, estuvo luego en la universidad de Toledo y en la de Valladolid mismo, obedeciendo á deseos de su padre, antiguo magistrado, que le reservaba idéntica carrera. Súbitamente un día abandonó los estudios y volvió á Madrid. Ayudado por la pronta notoriedad de sus primeros versos, en Madrid se quedó, escribiendo otros, mientras hubo editor ó periodista que se los pagase, director de teatro que le comprase y pusiese en escena sus composiciones dramáticas. Cuando sintió sus versos menos aplaudidos y menguada su popularidad, fué á residir algún tiempo en Francia, á escribir su poema *Granada*, de que se hablaba ya mucho antes, y en París imprimirlo por su cuenta. El negocio no resultó bueno, un librero quebró, otros no pagaron, y en Bélgica, así como en algún punto de América, reimprimieron la obra sin reconocerle derechos de autor. En esa fecha había ya perdido en España á sus padres, de quienes nada heredó ; al contrario, como dijo, « por salvar su honor vendí mi hacienda ». Estaba tan desligado de todo elemento oficial, que ni siquiera había tomado posesión en Madrid como miembro de la Academia de la lengua y sentádose en la silla de

Lista que le otorgaron. Nada lo atraía, nada lo sujetaba al suelo patrio y determinó á fines de 1854 emigrar á América, establecerse en la república mejicana.

Más de once años pasó, unas temporadas en la Habana, otras más largas en la ciudad de Méjico, publicando versos en periódicos ó repartiéndolos de casa en casa á suscriptores, muy agasajado por compatriotas, que tenían hecha su fortuna en la industria ó el comercio, y complacían su vanidad protegiendo las letras en la diminuta y simpática persona del autor de obras tan populares en España y América como el *Don Juan Tenorio* y *El Zapatero y el Rey*. Á la manera de un juglar, de un trovador antiguo, iba de liceo en liceo, de ciudad en ciudad, leyendo públicamente, con voz grave y entonación algo monótona de canturía, á lo Espronceda, versos muy inferiores á los de su juventud. Pero quien, por propia confesión, « no buscó jamás á la fortuna », tampoco estaba destinado á encontrarla. Pareció un momento, por excepción, entrar en la vida política durante el malaventurado imperio de Maximiliano. Pero en apariencia únicamente; el Emperador lo nombró, primero director de su teatro particular, luego su Lector « á condición de no leer », todo ello con sueldos suficientes para sus gastos, ó muy poco más.

« Un acontecimiento que sólo dependía de Dios varió completamente mi posición social », dice en los *Recuerdos* sin otra explicación, y decidió entonces volver á España por corto tiempo, de acuerdo con Maximiliano, pues le confió el encargo de escribir,

con datos y documentos que había de comunicarle, cierta parte de su historia para publicarla en Europa. Pero las cosas se dispusieron de otro modo y el fusilamiento del Emperador trastornó sus planes. No podía pensar en volver á Méjico. « Halléme, dijo, sumido en la aflicción y cargado con mis deudas, pero libre de mi palabra y dueño de escoger tierra donde morir. »

Quedábale aún de vida bastante tiempo, pues contaba cincuenta años cuando tan sangrientamente terminó en Querétaro el triste segundo ensayo de monarquía en suelo mejicano. De ahí á su fallecimiento, más de un cuarto de siglo después, escribió mucho, forzado por la pobreza, según sus melancólicas palabras, « á la vida insegura, azarosa y sin porvenir en España del trabajo literario ». No se ha reunido en colección todo lo que compuso en esos cinco últimos lustros, ni parece probable por ahora que se haga. No acudió más la inspiración de sus buenos tiempos y nada de ello necesita aquí recordarse. La Academia volvió á elegirlo; no desdeñó él esta vez aceptar y escribir el discurso de ingreso; hízolo por cierto en verso y siguió siendo, por supuesto, el menos académico de los poetas españoles presentes y futuros. Para el acto de la recepción se consideró insuficiente el salón de sesiones de la Academia, y tuvo efecto en el paraninfo de la Universidad Central, presidido por el Rey.

El público compraba poco y al parecer leía menos sus últimos escritos; pero algunos de sus dramas, el *Don Juan Tenorio* especialmente, continuaban

representándose, y para todos era el autor glorioso monumento de época pasada, del ya extinto romanticismo ; se le llamaba « el poeta nacional ». Como á tal pusiéronle en las sienes, tres años antes de su muerte, en Granada, en el palacio de Carlos V, una corona fabricada « de oro nativo del Darro ». Hasta el fin, á pesar de achaques inevitables, se mantuvo ágil, erecto, de buen humor. Apenas expiró, el 23 de Enero de 1893, poco antes de cumplir setenta y seis años, en una buhardilla de Madrid, revivió el entusiasmo de las ceremonias anteriores, se le dispuso un gran entierro. Pidió un periódico que se envolviese el féretro en la bandera nacional, y muchos se indignaron al saber que el gobierno, por no ser « conforme á los precedentes », se negaba á ordenar gran golpe de tropas de todas armas en el acto de los funerales. En vida el poeta no se mostró gran amigo de la pompa ; húbola sin embargo en fuerte dosis.

Como el héroe legendario por excelencia de la tradición nacional, ganó batallas aun después de muerto. El año antes, cuarto centenario del descubrimiento de América, se había abierto certamen para recompensar con mil pesetas al autor del soneto mejor en alabanza de Isabel la Católica ; el jurado premió el de Zorrilla, y entregó á la viuda el dinero. Conocido el soneto premiado, parece difícil creer que hubiesen sido peores los otros presentados al concurso (1).

(1) Véase la interesante pintura de Zorrilla en sus últimos años por M. Boris de Tannenberg, *La Poésie castillane con-*

III

Lo avanzado de su edad, junto con el recuerdo de su constante pobreza, de su carácter desinteresado, contribuyeron sin duda á producir la explosión de entusiasmo provocada por su muerte. El nombre de poeta nacional hacía ya tiempo que se le daba, aunque entre el pueblo era probablemente conocido más bien como dramaturgo que como narrador de esas numerosas leyendas en verso sobre tradiciones nacionales, que son lo mejor que escribió, lo que justifica el glorioso dictado. Á no ser que se entienda sin significación especial, como el de « poeta laureado en Inglaterra » ; con la diferencia de que en su caso no fué el gobierno, sino la voz pública quien, aparte de la pensión oficial, le reconocía el título.

A ese título y á esa reputación muy desde el principio deliberadamente aspiró. En la dedicatoria á Donoso Cortés y Pastor Díaz, sus primeros padrinos literarios, del segundo tomo de sus versos, declara pomposamente que es él ante todo español y cristiano y que como tal tiene á mengua « cantar himnos á Hércules, á Leonidas, á Horacio Cocles y á Julio César, y abandonar en el polvo del olvido al Cid y á Don Pedro Ansúrez ». Mejor hubiera sido

temporaine, París, 1889. Para los detalles de la muerte, entierro y premio poético póstumo, véase *Nuevo Teatro Crítico* de Emilia Pardo Bazán. Año III, números 25 y 26.

mantenerse siempre fiel á ese programa, olvidarse de héroes griegos, sin injertar por consiguiente en una de sus composiciones líricas más aplaudidas, *Gloria y orgullo*, estos versos sonoramente ridículos :

> Por ti una noche con aliento extinto
> Tumba Leonidas demandó á Platea.

Ello poco á poco fué convirtiéndose en una afectación, en una *pose*, mucho menos artística y transcendente que el dandysmo byroniano del grupo de Espronceda, hasta parar en algo tan absurdo como el juramento formulado en esta pobre redondilla de las *Vigilias del Estío :*

> Fálteme la luz del sol
> Si algo impío ni extranjero
> Que haya en mis versos quiero!
> Que al cabo nací español.

Bien raro es que escribiera estas líneas, ya bien adelantado en su carrera, el hombre que comenzó traduciendo *Orientales* de Hugo y fué luego á buscar en Alejandro Dumas lo mucho que en su *Don Juan Tenorio* no pertenece á los primeros originales. Simple debilidad por supuesto, no por eso menos vituperable, pero que los aplausos del público, inclinado á favorecer en el escritor esa vena de españolismo, contribuyeron á exagerar : tal vez porque uno y otro, inconscientemente, buscaban contrapeso á lo mucho que por fuerza tuvo que haber de extraordi-

nario, de exótico, en un arte fecundado, rejuvenecido al contacto de otros elementos, que habían venido del extranjero envueltos en deslumbrante aureola. Era indisputable, sin embargo, que Espronceda, por una parte, con todo su empeño de asemejarse á Byron y seguir sus huellas, había escrito en un magnífico lenguaje y grandemente aumentado la riqueza, la belleza de la versificación castellana; y que el arte dramático, por la otra, tan abatido en el siglo XVIII y principios del XIX, había revivido, cultivado con brillo no menor que en los días de Moreto y Calderón por García Gutiérrez, Rivas y Hartzenbusch. La lengua y las tradiciones literarias bastaban, sin apelar á innecesaria afectación de exclusivismo patriótico, á comunicar sabor nacional característico á cuanto ahora se escribiera conforme á nuevas ideas y á nuevos cánones del gusto.

No hay uno solo de los cuentos, tradiciones ó leyendas en verso de Zorrilla anteriores al poema *Granada*, que son cerca de treinta en número, cuya escena y cuyos personajes no sean españoles. Lo mismo puede decirse de sus composiciones dramáticas, también unas treinta, todas colocadas en territorio español, salvo *Sofronia* y *La Copa de marfil*, dos ensayos de tragedia, poco felices, aunque llenos de soberbios endecasílabos.

El Capitán Montoya y *Margarita la Tornera* son las más conocidas y por muchos las más celebradas entre las leyendas, no acaso las mejores. Perjudica á la primera su semejanza con el *Estudiante de Sa-*

lamanca, pues aunque brillan en la narración los grandes méritos de facilidad y rotundidad que de ahi en adelante serán siempre en el autor característicos, no tiene el alto vuelo lírico ni la firme elocución de Espronceda.

Margarita la Tornera, nueva versión como la otra leyenda de un cuento popular, le es muy superior; el plan es menos incoherente, las escenas se suceden más lógicamente, aunque se advierta demasiado, como en todas, la falta de estudio y meditación. El público pedía sus versos y él los suministraba, sin darse el tiempo de prepararlos y corregirlos suficientemente. Eso mismo hacía Lope de Vega é hicieron otros antes y después del gran dramaturgo; pero en Zorrilla, cuyas cualidades eran sobre todo externas, musicales, de ejecutante y *virtuoso*, que carecía de imaginación poderosamente creadora y del sentimiento de lo sublime, el efecto de ese abandono tenía que ser y fué con frecuencia desastroso.

Otras leyendas superan á esas dos y elevan el autor á la altura de Walter Scott, como *La Princesa Doña Luz*, *La Azucena silvestre* y el poema *Granada*, que cierra el período brillante y fecundo de su vida. En todas se hallan trozos admirables: redondillas, quintillas, romance, versos cortos, octavas reales, casi no hay combinación métrica que alguna vez no ensaye sobre las teclas del sonoro piano que tan magistralmente hace resonar. Ni en una sola de sus leyendas puede decirse que falte alguna estrofa, algunos versos dignos de recordarse.

Su influencia en España y en los países hispano-americanos fué muy grande, aunque en último resultado perniciosa quizás. Sus defectos, la verbosidad, la monotonía, el abuso de los epítetos, el ruido y la hojarasca cubriendo la vulgaridad de la imagen ó la ausencia de la idea, eran fáciles de imitar, mientras que sus cualidades, simple don de la naturaleza, no hijas del estudio ni de lento cultivo, eran suyas solas y formaban conjunto único é inimitable. Pero de seguro no faltarían, aquí y allí, literatos expertos y prudentes que supiesen recibir y aprovechar de él lo mucho bueno que había en su fecunda inspiración, como Andrés Bello en las composiciones de la última parte de su vida. Permite suponerlo esta bella imagen, que Bello agregó á la traducción de *La Oración por todos*, y no se encuentra en el original de Víctor Hugo :

> ... Que cual del ara santa
> Sube el humo á la cúpula eminente,
> Sube del pecho cándido, inocente,
> Al trono del Eterno la oración :

feliz reminiscencia acaso de estos versos de *La Azucena silvestre :*

> Como al pie del altar, del vaso de oro
> De perfume oriental se exhala y sube
> Pura, ligera y transparente nube
> Que embalsama la regia catedral,
> Así á los cielos la oración del justo
> Sobre sus alas místicas se eleva.

IV

Los argumentos de varios de los mejores dramas de Zorrilla, *El Zapatero y el Rey*, *Sancho García*, *El Alcalde Ronquillo*, el del mismo *Don Juan Tenorio*, aunque solamente en parte, son también asunto de otras tantas de sus leyendas. Siguió en eso, como en otras cosas, el ejemplo de Dumas y demás románticos franceses que gustaban de convertir en dramas sus novelas.

Cada cual con su razón es la primer obra dramática de Zorrilla aplaudida en el teatro, pues no cuento otra menos buena escrita en sociedad con García Gutiérrez. Si *Cada cual con su razón* estuviese escrita en lenguaje un poco arcaico, pasaría hoy sin dificultad por una comedia de capa y espada, si no de Calderón, por lo menos de Moreto ó de Francisco Rojas Zorrilla; ¡tan empapado estaba al principio en la tradición literaria nacional! Mas pronto se convenció de que por ese camino no se iba al triunfo en el teatro; el público sólo soportaba « refundidas », es decir, muy alteradas las obras antiguas; lo que en las leyendas podía mantenerse por su propio carácter, debía acomodarse en la escena al gusto nuevo, á los hábitos que desde la fecha de *La Conjuración de Venecia* y el *Macías* habían ido arraigándose, favorecidos por tantas obras, originales y traduci-

das, más y más revolucionarias cada vez, que anualmente se representaban en Madrid.

Para la posteridad el primero que cuenta entre sus dramas hoy es *El Zapatero y el Rey*. Muchos lo consideran el mejor; muy probablemente lo es, sobre todo la segunda parte, á pesar del inconveniente de necesitarse el conocimiento de la anterior para comprender bien la figura del capitán Blas Pérez, para que su lealtad y ciega obediencia al rey no parezcan tan « fantásticas y exageradas », como pareció á Larra el « honor castellano » en el drama de Víctor Hugo.

Pedro el Cruel, personaje pintoresco y popular como ninguno entre los reyes de Castilla, dió argumento desde muy temprano á infinitos romances, cuentos y consejas antes que Zorrilla de todo se apoderase para sus dos dramas, sirviéndose además de muy directa manera para el segundo de una comedia del siglo XVII por Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual y Primer Asistente de Sevilla*, pieza que, según el Sr. Menéndez y Pelayo, quizás sea refundición de otra más antigua, acaso del mismo Lope de Vega (1).

La anécdota del joven zapatero que mata en venganza al noble Don Juan de Colmenares, asesino de su padre, sirvió á Zorrilla para una leyenda, *Justicias del rey Don Pedro*, y para esta pieza. Blas Pérez se disculpa de este modo :

Mató á mi padre, señor,
Y el tribunal por su oro

(1) Obras de Lope de Vega. Madrid, 1899. Tomo IX.

Privóle un año del coro,
Que en vez de pena es favor.

El rey á su vez declara :

No han de decir, vive Dios,
Que á ninguno de los dos
En mi justicia prefiero,

y condena al vengador á no hacer zapatos durante un año. De las mismas palabras se sirve el poeta en ambas obras.

Hay « el germen de un drama », como dijo modestamente Zorrilla, en esa parte del *Zapatero y el Rey;* pero su experiencia, escasa todavía, del teatro y su audacia juvenil inventan sucesos y escenas sin cuidado de prepararlas y darles el grado mínimo de verosimilitud indispensable. La popularidad de Don Pedro, sus valentonadas y sus alardes de justiciero, expresados en versos fáciles y galanos, arrebatan al público y deciden el éxito.

La segunda parte es otra cosa. La catástrofe, presentada sin desfigurar demasiado los acaecimientos históricos : el asedio en Montiel, la conducta inicua de Beltrán Duguesclín, la lucha cuerpo á cuerpo de los dos hermanos, y la muerte aleve de Don Pedro, aquí lo mismo que en la crónica de Ayala ó en la historia de P. Mérimée ó en los romances del Duque de Rivas, embargan al espectador interesado por la trágica y violenta situación. Zorrilla añade por su parte á esa página histórica, por sí misma tan llena de poesia dramática, la hermosa figura del zapatero

convertido en el capitán Blas Pérez, lealmente agradecido y adherido á su señor hasta el punto de sacrificar su amor y su vida por vengarlo, formando ambos, el rey y el vasallo, grupo escultural grandioso de dos figuras inseparablemente unidas en la memoria, como Don Quijote y su escudero : valga la comparación, sin olvidar la diferencia de proporciones.

El estilo en la segunda parte es también superior al de la primera, un poco más sobrio, mucho más poético, aunque la trama llena como siempre de agujeros y escabrosidades. Casi todo lo que dice el Capitán es de una tristeza, de una nobleza de sentimientos admirable. He aquí un ejemplo : Inés, su amada, que implora en vano su libertad, se retira emplazándolo ante Dios; el Capitán, solo, dice :

Emplaza, emplázame, sí :
Breve ha de ser este plazo,
Pues tu muerte de rechazo
Me dará la muerte á mí.
Oh! si asomarte pudieras
A mirar mi corazón,
Moviérate á compasión
El ver cuál me lo laceras...
Mas ¡ay! con cuánta verdad
Me culpas mi villanía! (*Pausa.*)
Y atrás no me volvería
Por toda una eternidad.

El acto tercero termina magníficamente con la partida de Don Pedro al campamento francés y estos versos de Blas Pérez :

Ahora, ó trono para él,
Ó tumba para los dos.

La escena final, que vence la dificultad de mantener palpitante el interés después de la muerte del protagonista, acaba igualmente muy bien con estas palabras del Capitán á Don Enrique :

Vos por tan fiera traición
Su corona os ceñiréis,
Mas de espinas llevaréis
Coronado el corazón,

pues en ese momento sabe Enrique que es su hija la Doña Inés sacrificada en represalia de la muerte de Don Pedro.

Tan populares como *El Zapatero y el Rey* son los dos pequeños dramas en un acto *El Puñal del Godo'* y *La Calenturà*, escrito el primero, según los *Recuerdos*, en veinticuatro horas. Ambos tienen el mismo corte, el mismo carácter ; la acción continúa, las primeras escenas en octosílabos, las otras en endecasílabos, todos llenos, magníficos, de la más robusta entonación. Es verdadera proeza haber escrito setecientos y tantos versos buenos en espacio tan corto de tiempo. Fuerza es creerlo, aunque en la dedicatoria á Rubí, cuyo testimonio se invoca, solamente se anuncia como compuesto en « determinado número de horas ». Más increíble es que no hubiese tenido otros elementos para idearlo y desarrollarlo que las cuatro líneas de la historia del Padre Mariana, que cita. El *tour de force* sería entonces mucho mayor. El Sr. Menéndez y Pelayo ha puesto perfectamente en claro que Zorrilla conocía, aunque ignorara la lengua inglesa, ei poema de Sou-

they *Roderic, the last of the Goths*; de él tomó el nombre de Romano, que atribuye al monje en cuya cabaña ó ermita vive Don Rodrigo después de la fuga del Guadalete, aguardando inquieto al Conde Don Julián que debe, según una profecía, venir á asesinarlo con su mismo puñal. Si pertenece al poeta inglés la mejor parte del argumento del *Puñal del Godo*, puede el mismo también reivindicar todo el de *La Calentura*. En ésta vuelve á la cabaña Rodrigo, después de haber combatido bajo nombre supuesto en Covadonga, y viene fantásticamente Florinda desde el África « de ola en ola » á buscarlo, perdonarlo y morir en sus brazos. Rodrigo, espantado, sale de allí sin permitir al fiel Theudia que lo acompañe, exclamando :

> Solo en la culpa, solo en el castigo,
> La maldición del cielo me acompaña.

Es frecuente en Zorrilla encontrar así, al fin de la escena ó del acto, la frase breve y enérgica que la resume brillantemente.

Poco más de dos años después se estrenó el drama que había de ganar en popularidad á éste y á todos los demás de Zorrilla : *Don Juan Tenorio*. El favor tan grande y tan persistente de que ha gozado y goza todavía, sería uno de los enigmas indescifrables de la literatura, si debiera suponerse para ello alguna posible honda razón literaria. Hay positivamente algo raro y misterioso en la costumbre establecida de representarlo todos los años durante la semana

del mes de Noviembre, que incluye las fiestas á todos los Santos y conmemoración de los Difuntos. Es posible, es probable que sea capricho, moda pasajera y que el día menos pensado cese; pero hasta el presente, según ha dicho M. Ernest Mérimée, parece « una institución nacional, como las corridas de toros ».

Un crítico apreciado, Manuel de la Revilla (1846-1881), cuya muerte prematura fué muy sentida, ha dicho, en extenso ensayo sobre las diversas manifestaciones del tipo de Don Juan Tenorio en todas las literaturas, que « es Tenorio la personificación acabada del carácter español, y singularmente del andaluz, en todo lo que tiene de bueno y de malo », y lo describe en suma como « indefinible mezcla de altivez romana, fiereza goda y generosidad árabe, que en las alturas del bien produce los Cides y Guzmanes y en las profundidades del mal los Tenorios y Corrientes ». Quizás sea éste el camino hacia la explicación del problema de la constante popularidad del drama; quizás también sería principal motivo de condecorar á su autor con el dictado de poeta nacional por excelencia (1).

(1) *Obras de Don Manuel de la Revilla*, con prólogo del Excmo. Señor Don Antonio Cánovas del Castillo. Madrid, 1883; pág. 433. El artículo se titula : « El tipo legendario de Don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas. » Al final menciona simplemente el poema de Byron, el drama de Dumas y *La morte de Don João* por Guerra Junqueiro. No cita ni á Hoffman, ni á Pouchkine, ni á Musset, ni á otros extranjeros.

Pero sin duda no preocupó á Zorrilla toda esa metafísica del comentador. Conocía *El Burlador de Sevilla*, su refundición por Zamora, el *Don Juan* de Molière, el libreto del *Don Giovanni* de Mozart y, más que nada, el *Don Juan de Marana* de Alejandro Dumas, tanto el original francés como la traducción de García Gutiérrez. Atraíalo en el personaje la vasta notoriedad, el renombre popular, lo que en el rey Don Pedro igualmente había buscado; y con recuerdos más ó menos inconexos de todas esas obras anteriores se unció á la tarea, se puso á improvisar con la pluma en la mano, en pleno vigor de sus facultades, en 1844, á los veintiocho años, con su hasta entonces feliz facilidad, el drama, cuyo éxito extraordinario á él mismo sorprendió, tanto como hoy á todos puede extrañarnos.

Es muy notable su semejanza con el drama de Dumas. M. E. Mérimée ha podido con verdad decir que el poeta español, « en vez de rejuvenecer y modernizar modelos anteriores, se contenta con copiar á *Don Juan de Marana*, del cual son casi exclusivamente las más notables modificaciones que impuso á la leyenda tradicional » (1). Zorrilla en los *Recuerdos* olvida mencionar predecesor tan importante para él, como nada dice en el lugar oportuno de Southey y su poema, que tan útiles le fueron para ganar una apuesta, componer *El Puñal del Godo* y completarlo después con *La Calentura*.

(1) *Bulletin Hispanique*, vol. III, pág. 73.

A la tradición original, tal como la llevó Tirso de Molina á la escena antes que nadie, según parece, agregaron algo Zamora, Molière y Lorenzo da Ponte, ajustándola mejor á exigencias del teatro, quitando al criado la importancia excesiva del Catalinón, el gracioso de Tirso, y concentrándola en cuadro más compacto y firmemente delineado; pero Zorrilla, influído, extraviado por el melodrama francés, que está muy lejos de merecer contarse entre los buenos de A. Dumas y cuyas principales escenas son más de *Las Ánimas del Purgatorio* de P. Mérimée que de Dumas mismo, completamente la desnaturaliza. El pavoroso y trágico desenlace de todas las versiones anteriores se convierte en vulgar escena de comedia de magia, con empeño predominante de ofrecer al tramoyista ocasión de disponer un fin glorioso « entre flores y perfumes, al son de una música dulce y lejana, iluminado el teatro con luz de aurora, mientras las almas de Don Juan y Doña Inés, representadas en dos brillantes llamas, se pierden en el espacio ». En tanto la formidable estatua animada del Comendador, una de las más originales y vigorosas creaciones del arte poético moderno, ha pronunciado en balde el terrible : *Ya es tarde*, y vuelve triste y calladamente á su pedestal. Don Juan obtiene el perdón de todos sus crímenes porque en el último instante se ha arrepentido. El alma del asesino vuela en forma de llama hacia la bienaventuranza; las víctimas yacerán entre los réprobos. Teología á la verdad incomprensible, pues

Don Juan está ya muerto cuando muestra contrición; él también, como Don Félix de Montemar y como el capitán Montoya, ha asistido á su propio entierro; el Comendador mismo se lo dice:

JUAN. ¿Conque por mí doblan?
ESTATUA. Sí.
JUAN. ¿Y esos cantos funerales?
ESTATUA. Los salmos penitenciales
Que están cantando por ti.
JUAN. ¿Y aquel entierro que pasa?
ESTATUA. Es el tuyo.
JUAN. ¡Muerto yo!
ESTATUA. El capitán te mató
A la puerta de tu casa.

No es posible incoherencia mayor. La bella versificación, cual manto purpúreo y luminoso, lo cubre todo, deslumbra los ojos. Encantado y hechizado por la melodía deliciosa, no hay auditorio español que resista á su influencia. No está mejor escrito que otros dramas del mismo autor; al contrario, nótase más descuido y precipitación de lo habitual en él; pero la antigua simpatía del público por el personaje ayuda á salvar escollos y defectos; el insolente embaidor de mujeres continúa impávido seduciendo víctimas y derribando enemigos.

Si se me preguntara cuál á mi juicio es la mejor composición dramática de Zorrilla, titubearía un poco y probablemente diría que *El Zapatero y el Rey*. Zorrilla en caso igual no vacilaba un segundo, se declaraba siempre decidido por *Traidor, Inconfeso y Mártir*, drama compuesto expresamente para el

beneficio de una actriz, lo último digno de mención que dió al teatro. Es un ejemplo más de padre que prefiere al más joven de sus hijos. Como había escrito sus otros dramas muy de prisa y ninguno completamente le satisfacía, creyó quizás que componiendo uno algo más despacio y esmerándose mucho en los detalles, lograría quedar más satisfecho. En parte este drama parece en efecto más pulida y cuidadosamente escrito que los demás. Pero el argumento no es interesante.

Fúndase en la famosa impostura del pastelero de Madrigal, que sirvió á Escosura para su novela *Ni Rey ni Roque*, y fué objeto de una causa célebre, que dejó todo completamente averiguado. El protagonistá del drama no es el Gabriel Espinosa que pretendió hacerse pasar por el rey Don Sebastián, sino éste mismo, en carne y hueso, que después de haber vivido catorce años en Madrigal de pastelero, es sorprendido de viaje en Valladolid por el alcalde de casa y corte Don Rodrigo de Santillana y vuelto á Madrigal, donde es procesado, sometido á tormento y condenado á muerte como impostor. La intriga se anuda por medio de otro personaje, Doña Aurora, joven y hermosa mujer que acompaña á Gabriel, adorándolo como un dios, y que al final resulta ser hija del terrible alcalde Santillana. Aurora, que se desmaya al salir el condenado para el patíbulo, presencia luego delirante, desde una ventana, todo el suplicio del hombre en quien adoraba ciegamente. Al saber quién es su padre, se vuelve furiosa, enajenada, á

maldecirlo. Esta escena, trazada en vista de las facultades de la actriz, que especialmente brillaba en esas situaciones, peca por falta de armonía, por sobra de violencia, como inspirada por motivos ajenos á la poesía y á la marcha lógica del argumento.

Ya que el poeta quiso presentar al falso Gabriel como verdadero rey Don Sebastián, debió explicar más claramente los motivos, el objeto de su larga residencia en un pueblo obscuro ocupado en tan bajos quehaceres. No basta que eluda la cuestión contestando :

Pero yo hacer no sabía
Otra cosa que pasteles.

El resorte principal de la intriga es demasiado común, demasiado gastado. Cuéntanse por docenas los melodramas en que padres se encuentran al final con hijas que creían perdidas. Pues la escena de dos de sus actos pasa en Valladolid, y no tuvo escrúpulo el autor, por otra parte, de alterar fundamentalmente los hechos reales; hubiese quizás sido buen modo de agrandar la acción poner de alguna manera á Don Sebastián en presencia del rey de España, y hacer resaltar la razón de estado, que inexorablemente exigía la muerte del resucitado importuno.

Es lo cierto que no obtuvo el éxito de los anteriores. Atribúyelo el autor á deficiencias del célebre actor Julián Romea, encargado de la parte del protagonista, y advierte que fuera de Madrid, en las provincias y en América, fué después muy aplaudido,

confiado á otro primer galán, Catalina, el cual, según recuerdo, estaba mejor en la comedia y nunca recitó bien los versos serios. « Desde entonces, dice en los *Recuerdos del tiempo viejo*, dejé de escribir para el teatro. »

V

Réstanos hablar de *Granada, poema oriental*. La historia de los últimos días de la dominación de los árabes en ese rincón de Andalucía llamó la atención, excitó la inspiración de Zorrilla desde muy temprano. *La Sorpresa de Zahara* y el *Ultimo rey moro de Granada Boabdil el Chico*, dos joyas de su corona, brillan entre las primeras cosas que escribió; nunca lanzó su lira notas más tiernas y sencillas que el lamento aquél de los árabes al abandonar sus hogares :

Y si huyendo de Noviembre
Las arrecidas neblinas
Vemos á las golondrinas
De nuestra patria volver,
Al dintel de nuestras tiendas
A saludarlas saldremos
Y de gozo lloraremos
Mientras se alcancen á ver... !

Cansado de triunfos, que podía creer efímeros, cuya duración no podía prever, quiso completar ese período central de su carrera, que encierra cuanto de él interesa á la posteridad, escribiendo algo, más

extenso que sus otras obras, sobre la historia árabe de Granada, vistiendo al mismo tiempo con el amplio ropaje de la epopeya los personajes de la escena final, el término de la larga contienda de la Cruz y la Media Luna, lo que España considera timbre supremo de su escudo y de su gloria.

Cuatro años empleó en preparar y escribir los dos volúmenes publicados en París en 1852. Visitó los lugares, estudió el árabe, leyó multitud de libros y cuidó más que antes su versificación y su lenguaje. Por desgracia, el resultado no respondió al esfuerzo, no halló ni la ganancia material que justamente esperaba, ni el acrecimiento de gloria que los amigos de su talento le deseaban.

Sólo una pequeña parte de lo que concibió y preparó pudo terminar. Del vasto plan del *Cuento de cuentos*, en que debía entrar, en forma de leyendas separadas, la historia entera de Granada, compuso únicamente la primera, la *Leyenda de Muhamad Al-Hamar* en cinco libros. El *Poema Oriental*, consagrado á la última campaña de los Reyes Católicos, no llega más que hasta la toma de Alhama. Es de dudarse que hubiese en el talento de Zorrilla energía bastante y en su carácter constancia, fijeza de propósito suficientes, para rematar tan vasta empresa. Ante las primeras dificultades con comisionistas y libreros, que él mismo se había creado, pues imprimió y publicó por su propia cuenta, se dió por vencido; desalentado lo abandonó todo, resolvió emigrar á América en busca de lo que en Europa no sabía en-

contrar, y durante los cuarenta años de vivir que le quedaban, ni publicó ni completó el tercer tomo de la obra. En España apenas leyeron los dos elegantes volúmenes de París; en América, donde su notoriedad era tan grande ó mayor que en su patria, estimaban sobre todo los dramas y las leyendas cortas, pero retrocedían asustados ante el bulto de los dos tomos.

El que á leerlos se resolviera hallaba en seguida, por donde quiera que comenzase, versos y versos que á menudo nada decían á la inteligencia, que nada parecían significar, pero que iban creando en torno una música exquisita, un concierto de vaga y flotante melodía que arrulla, adormece los sentidos, meciendo el espíritu hasta sumirlo en deliquio arrobador. Como el poeta de la introducción del *Diablo Mundo* y el final del *Estudiante de Salamanca,* casi no deja ninguna medida de verso ni combinación métrica sin ensayar; es infinita la variedad de ritmos y cortes de sus versos; pero la frase no se ajusta siempre con cabal precisión, los adjetivos á veces se acumulan sin aclarar el sentido, no se sienten brotar los consonantes del pensamiento exacto ó de la imagen misma. Atestó su memoria de frases árabes, comparaciones, alegorías tomadas del Corán y de otros libros ó de las inscripciones de los edificios, para repartirlas á granel en el curso del poema: desplegó empeño particular de acomodar los nombres propios á la ortografía original desfigurándolos de propósito, como hizo en francés Leconte de

Lisle con los nombres griegos; pero éste no pretendía escribir poesía popular, sino erudita y muy erudita, mientras que los lectores habituales de Zorrilla no podían reconocer á Boabdil en su nuevo Abú-Abdil ni otros cambios de la misma especie. Todo eso y el dividir la leyenda de Al-Hamar el Nazarita en libros con títulos al gusto oriental: Libro de los Sueños, de las Perlas, de los Alcázares, de los Espíritus, de las Nieves, imparte á la obra algo de artificial y rebuscado, quitándole esa gracia de espontaneidad y de frescura que, en medio de sus descuidos, había sido principal atractivo de sus narraciones, y haciendo su dicción más verbosa y redundante de lo que siempre había parecido.

No faltan, vuelvo á decirlo, momentos deliciosos, en la parte dedicada á la historia árabe mayormente, de incomparable suavidad y dulzura. Por ellos, en definitiva, debe ser juzgado, pues el poema, á causa de sus desigualdades y por haber quedado incompleto tan de comienzo, sin que sea posible apreciar el plan general ni á sabiendas deplorar la pérdida de lo demás, es de antemano obra para antologías, leída entera sólo por críticos de conciencia ó editores de trozos escogidos. Mucho de esto sucede ya también con las grandes leyendas de Walter Scott.

No disimula, no esconde la simpatía profunda que le arranca el trágico fin de la dinastía soberana de Granada. Lleno de fe en sí mismo evoca la sombra de la sultana Moraima para exaltarla y prometerle la inmortalidad de sus versos:

Pálida sombra de Moraima! escucha:
Oye mi voz que te habla en las tinieblas...
Tú serás la sultana de mis cuentos,
Yo en mi laúd lamentaré tus penas,
Te llevaré conmigo á los alcázares
En donde tiene su morada regia
La noble, omnipotente poesía
Que sobre el mundo soberana impera...
Adiós, sultana de las sombras! huye:
Yo me quedo cantándote en la tierra.

Hállanse estos versos hacia el fin de la parte que poseemos y aumentan nuestra lástima de que tan sincera y generosa simpatía, intenciones tan noblemente poéticas, quedasen irrealizadas, perdidas para el arte y para la gloria del artista, interrumpido todo para siempre por el viaje intempestivo é insensato en busca de mejor fortuna, que mató en pañales lo que hubiera quizás llegado á ser la mejor de sus producciones.

VII

LA COMEDIA DURANTE EL PERÍODO ROMÁNTICO

I

Bretón de los Herreros.

El ilustre poeta cómico Leandro Fernández de Moratín murió lejos de su patria, en París, el año de 1828; algunos años antes había muerto lejos también de la patria, en Orthez, el distinguido poeta trágico Nicasio Álvarez de Cienfuegos; éste, proscripto por haber resistido enérgicamente en Madrid al invasor francés; aquél, perseguido por haberse débilmente plegado á las circunstancias y aceptado de José Bonaparte el título de Bibliotecario real. No son ésas ciertamente las únicas anomalías ó contradicciones de idéntico carácter que en España, du-

rante todo el primer tercio del siglo XIX, rápidamente se sucedieron.

Antes de fallecer triste y desengañado el pobre Moratín, pudo llegar á su noticia el grande éxito obtenido desde Octubre de 1824 por una comedia en prosa, representada en el teatro del Príncipe, con el título de *Á la vejez viruelas*, comedia que era fruto directo y legítimo de sus lecciones y de su ejemplo. El autor, joven nacido en la Rioja el año de 1796, tenía escrita la pieza desde 1817 y se llamaba Manuel Bretón de los Herreros, aunque, por brevedad y por esconder en aquellos días revueltos antecedentes liberales, no firmaba todavía con su nombre entero. De la villa de Quel, su pueblo natal, había ido con su familia á vivir en Madrid, donde hizo estudios no muy detenidos ni completos, hasta que se alistó como soldado en 1812. Peleó en Valencia y Cataluña contra las tropas francesas, y al acabarse la guerra había ascendido á cabo primero. A fines de 1818 fué á incorporarse al ejército que se aprestaba en Andalucía para reconquistar, según se esperaba y se creía, las regiones de América que habían sacudido ya el yugo de la metrópoli. El grito resonante de Riego en las Cabezas de San Juan el día primero de Enero de 1820, repetido de campamento en campamento por las tropas acantonadas en mira de la infausta empresa, libró á nuestro poeta del azaroso viaje á América. Poco después obtuvo licencia absoluta.

Consiguió también de los que gobernaban el país

durante el trienio liberal algún empleo administrativo en provincia; estaba entonces tan sinceramente imbuído en ideas liberales, que cuando los hombres de 1823 se vieron en el caso de librar la última batalla contra el ejército real, auxiliado por los cien mil soldados que trajo consigo el Duque de Angulema, no vaciló en alistarse otra vez y ponerse á las órdenes del general Ballesteros, manteniéndose luego en Cartagena, defendida por Torrijos, hasta que llegó la hora de rendir la plaza. Tras breve residencia en su pueblo juzgó más seguro volver á Madrid y, apartado de toda política, vivir obscurecido y tranquilo al lado de su madre.

En el período de reacción violenta que se iniciaba, á pesar de que no era ya cosa tan odiosa cual antes haber sido afrancesado como Moratín, poco ó nada se representaban en Madrid las comedias del insigne escritor. Los primeros discípulos, Martínez de la Rosa, Gorostiza, andaban como el maestro fuera de España; pero en 1824 había por fortuna llegado la hora de reconocer y proclamar el triunfo de la comedia moratiniana, triunfo que se debería á dos jóvenes, uno ya de veintiocho años de edad, el otro no más que de diez y ocho, ambos los verdaderos alumnos y continuadores del autor del *Sí de las niñas*, muy pronto sus émulos gloriosos. Eran Bretón y un hijo de Buenos Aires educado en Madrid y llamado Ventura de la Vega. Por curiosa coincidencia en esa noche del 14 de Octubre de 1824 en que, iluminado el teatro del Príncipe por ser cum-

pleaños de Fernando VII, iba á ponerse en escena la primera obra original de Bretón, representábase también allí mismo « la primera obra dramática de Ventura de la Vega » (1).

Ni en la colección de *Obras escogidas* « autorizada por su autor y selecta por sí mismo », como anuncia la portada (Baudry, París, 1853), ni en la póstuma más completa de Madrid (1883), ordenada conforme á indicaciones que Bretón mismo dejó escritas, se encuentra esa comedia *Á la vejez viruelas*, en que por primera vez apareció ante el público su nombre, sin embargo de que, como atestigua Hartzenbusch, presente en el teatro la noche de su estreno, fué muy favorablemente acogida (2). Pero el autor, con razón sobrada, la juzga « ensayo imperfecto » de su inexperiencia (3). Lo mejor, lo más feliz quizás de la obrita, es su título. La intriga y el estilo recuerdan demasiado á Moratín, y si Bretón en verso cómico se eleva á gran distancia del autor de *La Mojigata*, como prosista no le llega á la suela del zapato, si vale la expresión vulgar. Bien lo sabía y sentía él mismo, pues á pesar de haberse ejercitado durante años en traducir en prosa y hacer representar crecido número de piezas tomadas del francés, reservó siempre el verso para la inmensa mayoría de sus

(1) *Bretón de los Herreros*, por el Marqués de Molins, Madrid, 1883, pág. 33.

(2) *Obras Escogidas de Don M. B. de los Herreros*, París, 1853, pág. VIII.

(3) *Obras de Don M. B. de los Herreros*, Madrid, 1883, pág. LVII.

obras originales. Escribió, en efecto, según el detallado catálogo puesto como apéndice á la biografía del Marqués de Molins (1), unos trescientos setenta actos originales, de los cuales están en prosa solamente unos veintitrés. En verso tradujo admirablemente; la versión de *Los Hijos de Eduardo*, de C. Delavigne, es un dechado de fidelidad y de elegante facilidad; mas en prosa no llegó á la gracia ligera de las traducciones de Vega ó de la *Crítica del Sí de las niñas*, y Vega, por su parte, no puede tampoco habérselas en esa línea con el que tan acabadamente vertió al castellano *Le médecin malgré lui*. Todos á una encomian muy merecidamente en Bretón el hablista, el estilista incomparable en verso; tenía de su lengua conocimiento perfecto, y en sus poesías festivas, lo mismo que en su teatro, cada dificultad de rima ó combinación métrica era siempre ocasión de triunfar por medio de salida ó agudeza inesperada. En prosa nunca hizo cosa equivalente; el ejemplo del maestro poco en eso le valió, y nada suyo es digno de ponerse en parangón con las deliciosas cartas familiares de Moratín, publicadas en las *Obras Póstumas* (Madrid, 1867); acaso no exista epistolario igual á éste en toda la literatura española, sin que pueda hacérsele otro reparo que el estar demasiado bien escritas, pues sorprende corrección tan escrupulosa en cartas tan familiares, tan íntimas como las dirigidas á Melón, su antiguo y fiel amigo.

(1) Repetido y completado en el tomo primero de la edición póstuma de 1883.

Ocupó Bretón el espacio de más de siete años que corrió entre la representación de su primera comedia, y el 30 de Diciembre de 1831, cuando se puso en escena *Marcela ó ¿ Á cuál de los tres ?*, estudiando y produciendo juntamente. Su educación había sido muy deficiente, había aprendido pocas cosas y se consagró con empeño á llenar ese vacío, al mismo tiempo que espoleado por la escasez de recursos de la familia trabajaba con ardor para el teatro. En ese período compuso cincuenta y seis obras dramáticas, las más traducidas del francés; pues, según su propia confesión, se pagaban casi lo mismo que las originales, y era « harto más fácil el trabajo de traducir », además de que se comprometía mucho menos la reputación del escritor. Entre las originales de ese tiempo cuéntanse aquéllas en que abiertamente se mostró fiel discípulo de Moratín, igualándolo á menudo, pero manteniendo siempre su inspiración dentro de los moldes del maestro. A la cabeza de todas ellas va su primer triunfo indudable, *Á Madrid me vuelvo*, comedia en tres actos, versificada toda en romance octosílabo, con el mismo asonante en cada acto; forma y fondo estrictamente dentro de los cánones y la tradición consagrada.

La *Marcela* es la esbelta columna miliar que señala el punto donde cambia la dirección de su ruta, desde donde se abre solo, por terreno diferente, un camino nuevo. Es también, conforme al orden cronológico, la primera de las cinco ó seis obras maestras bretonianas, modelos en su género, que seguirán

siempre quizás poniéndose en escena, que constantemente se leerán con gusto y admiración, modelos inmortales de lengua, de versificación y de gracia inagotable. Moratín continuará de ahí en adelante respetado por él como antiguo maestro, no más seguido humildemente como supremo modelo. Obedecerá el poeta á la influencia de todo lo nuevo que empezaba á surgir, de todo lo extraño que iba viendo en torno suyo, y también al ejemplo de los extranjeros, cuyas obras tan asiduamente se consagraba á traducir : Scribe y sus colaboradores, la *María Estuardo* de Schiller, al través de la imitación infeliz de Lebrún, y un *Wallenstein* no representado, que se encuentra en el catálogo de obras de Bretón antes mencionado ; y aun directamente de Víctor Hugo, pues en el mismo se cita como traducido un pedazo, acto y medio, de *Marion Delorme*. La magistral adaptación en verso de *Los Hijos de Eduardo* supera al original en cuanto á fuerza de estilo y perfección poética ; representada en 1835 por los mejores actores de la época, Concepción Rodríguez, Latorre, Julián Romea, triunfó como si hubiese sido una obra original.

La novedad de la *Marcela* principalmente consistía en la suma variedad de rítmica por el poeta introducida, con intento deliberado de imitar « la feliz independencia, fecunda en primores » de Lope y Tirso, de Moreto y Calderón. El asonante al efecto cambia, cuando lo emplea, en cada una de las escenas, y en las demás se encuentran redondillas, cuartetas

octosílabas, quintillas, una letrilla, un soneto, silvas y varias décimas, todo perfecto, de mano ágil de obrero excelente, de artífice exquisito. La intriga en cambio es de una sencillez extremada, apenas más complicada en esencia que la de un paso ó égloga del teatro primitivo. Una viuda con tres pretendientes que le declaran su amor por escrito y á los cuales ella desahucia uno á uno, en entrevista final, para la que convoca antes á todos. Larra, juzgando otra comedia del mismo Bretón, *Un novio para la niña*, que tiene idéntico argumento, como antes lo había tenido también *Un tercero en discordia*, observó agudamente que con semejante asunto cualquiera se hubiera visto apurado para hacer una comedia: « el autor, agrega, ha hecho sin embargo con él tres dramas diferentes ». Esta crítica dolió vivamente á Bretón y dió origen á una desavenencia entre los dos, seguida después de una reconciliación en público, célebre en los fastos literarios de la época. Pero no le sirvió de lección, pues no son tres, sino cinco, las piezas que compuso con argumento parecido; hay que añadir á las mencionadas: *Cuentas atrasadas*, escrita en 1841, y *Un novio á pedir de boca*, en 1843.

Es el defecto grave, incompensable, de toda la poesía dramática de Bretón. Dentro de sus planes demasiado elementales, de una simetría monótona y demasiado repetida, se mueven, superficiales como sombras chinescas, vagas como siluetas de caricaturas, « fantoches » risibles, de la clase de los pre-

tendientes de Marcela: el poeta melancólico, el goloso encanijado, el capitán hablador y vanidoso, Don Amadeo, Don Agapito y Don Martín Campana y Centellas. Todos sus personajes, hombres y mujeres, viejos y jóvenes, no más estudiados y profundizados. El buril no penetra, el pincel no es bastante fino, la pluma corre demasiado aprisa, el improvisador abusa del don que tan generosamente le otorga la naturaleza.

El mal era de los que no tienen remedio. En los últimos dos ó tres años de su vida, que pasó encerrado en sus aposentos de la calle de la Montera, saliendo poco á la calle, alejado de toda ocupación activa, se puso asiduamente á revisar y corregir una por una todas sus piezas para la edición definitiva. La dicción poética quedó cada vez más firme, más abundante, menos sembrada de repeticiones, más correcta en fin é impecable; pero planes y caracteres quedaron forzosamente como estaban. Repasaba todavía cuidadosamente durante la primera parte de la noche del primero de Noviembre de 1873 su comedia *El Cuarto de hora;* al día siguiente no pudo ya levantarse de la cama y falleció una semana después. Hasta lo último hizo lo que pudo y fué artista de conciencia.

En la serie de cinco piezas que acabo de citar descuellan las dos primeras, *Marcela* y *Un tercero en discordia*, por la riqueza y galanura de la versificación. Nunca á mi parecer caerán en el olvido, se leerán y representarán probablemente mientras el

castellano se hable ó se estudie. Supera en gracia festiva y en brillantez de dicción poética á cuantos escribieron antes que él y todos sus contemporáneos juntos, Segovia y Fray Gerundio, Villergas y Rodríguez Rubí y Estébanez Calderón y *tutti quanti* no valen tanto como él.

El aura romántica, que ya en 1834 comenzaba á ganar en fuerza por Madrid, lo llevó también desde entonces por ese camino en que Larra, un mes antes nada más, había obtenido el honroso triunfo de su *Macías*. No estába sin embargo para esa excursión tan bien preparado Bretón como para la otra, y la ofrenda del nuevo culto, quizás en él no muy voluntaria, según propia confesión (1), fué un drama en verso y en cinco actos, *Elena*, para cuya composición se sirvió de todas las libertades de la escuela romántica. Su valor no pasa de muy modesta medianía. Ni esa vez, ni en otras, pues reincidió á despecho de su declarada escasa fe en las nuevas doctrinas, hizo cosa alguna que merezca recordarse.

Pero la influencia del triunfante romanticismo no se redujo á hacerle arrastrar más ó menos involuntariamente su talento por sendas tan escarpadas; nótase también en sus comedias, en algunas de las mejores, como *Muérete ¡y verás!* por muchos estimada la primera de todas. El argumento es, en otro terreno y con personajes de diferente género, exactamente el mismo que el de un famoso melodrama

(1) *Obras*... Madrid, 1883. Tomo I, pág. 189, nota.

de Alejandro Dumas, *Catalina Howard*, asunto idéntico tratado en tono de comedia elegante y trasladada la escena á nuestros días, es decir, á la época en que se escribió, á Zaragoza en 1837, cuando más fieramente ardía la guerra civil por el norte de España. La escena del drama de Dumas pasa en Inglaterra, dura la acción los meses que duró el matrimonio de Enrique VIII con Catalina Howard, su quinta mujer, y termina con la muerte de ésta, en el patíbulo, á la vista del espectador; todo en cabal armonía con el empuje violento y declamatorio de un romanticismo desbordado. Hacía ya un año que Madrid había visto y admirado ese melodrama traducido por N. de la Escosura, cuando ocurrió á Bretón ofrecerle el mismo asunto en forma de comedia.

El protagonista, Don Pablo, no es como el Ethelwood de Dumas, par de la alta nobleza de Inglaterra, no es más que un oficial movilizado, que ha ido á la guerra, que pasa por muerto en ella y que al volver á Zaragoza halla — para usar la antítesis de Dumas mismo — que la mujer que debía acordarse se había olvidado y la que debía olvidarse se ha acordado. El drama francés es una pintura de venganza implacable que con vertiginosa rapidez se precipita á violenta catástrofe, mientras la comedia, obedeciendo á la ley de su desarrollo, termina en una escena llena de artificio, lentamente preparada, en que se aparece Don Pablo « cubierto de pies á cabeza con un manto blanco », como un fantasma, para asustar la concurrencia, en la sala misma donde se firma el contrato

matrimonial de la mujer infiel con otra persona, amigo del supuesto difunto. Don Pablo no pretende llevar el escándalo más lejos, quiere sólo castigar con desdeñoso perdón á la ingrata y ofrecer ante todos su mano á la enamorada silenciosa que no lo ha olvidado, diciéndole :

Flor de mi tumba ! ¿ por qué
Tan tarde te conocí ?

La mayor diferencia entre las dos obras resalta bajo el aspecto puramente literario : el drama está escrito en prosa muy común y de una pompa vulgar, sin novedad, sin estilo ; la comedia, por el contrario, superiormente versificada, en claro y vigoroso lenguaje, rico y hasta la profusión abundante en chistes y epigramas. Es ésta además entre las obras de Bretón una de las más sólidamente construídas y en que las escenas más lógicamente se suceden, ajustándose mejor al conjunto y al efecto general. Predomina, como en todas, demasiado, un propósito docente, á pesar de que el argumento en puridad se reduce á una anécdota, un suceso particular dispuesto en demostración de un dicho vulgar : ¡Muérete! advierte el adagio, y si volvieres á la vida verás cosas estupendas. Lo que se ve en la comedia realmente no es extraordinario, acaece todos los días, aunque en general no medie espacio tan breve de tiempo entre el día de las honras funerales y el de la boda de la que era esposa prometida del difunto.

El *Pelo de la dehesa*, otra de las más aplaudidas,

es una excelente comedia de figurón. Ofrece, como suele suceder entre las de su especie, sólo un carácter bien trazado y estudiado, el del figurón, Don Frutos Calamocha, el rústico enriquecido que no se amolda á las costumbres de la capital. Los demás personajes son figuras tenues, siluetas descoloridas y el desenlace se ve venir desde el principio.

Discutióse vivamente entre amigos de Bretón y críticos, en los periódicos, antes y después de la representación de *La Batelera de Pasajes*, si esa pieza, estrenada en 1842, era drama ó comedia. El autor la llamó al principio drama, pero la incluyó luego con título de comedia entre sus Obras completas. En realidad es, á mi modo de ver, una composición de carácter híbrido, con un primer acto precioso y los otros tres muy inferiores. La escena tiene lugar, durante el primer acto, en el puerto de Pasajes, en la época de la guerra civil, cuando en ese puerto se hallaba la escuadrilla inglesa que llegó en auxilio de los defensores del trono de Isabel II, y el cuadro de la vida y movimiento en la ensenada con sus numerosas bateleras y sus bulliciosas remeras está con suma gracia y viveza reproducido. El resto, que pasa todo en una tienda-cantina del campamento isabelino, es débil; los pormenores de la acción algo inverosímiles, porque el autor *velis nolis* necesita que sus personajes se sucedan y se reunan allí mismo. El desenlace también, inesperado, por medio de un desafío, sin que antes se haya hablado bastante del motivo ni siquiera mencionado al provocador, es del

género de los que se fabrican para poner de cualquier manera término á una situación difícil.

En el acto segundo la posición respectiva de la batelera Faustina y el capitán Bureba, que la ha engañado, trae á la memoria otra situación idéntica de la hija del Alcalde de Zalamea y el capitán Don Álvaro de Ataide en el drama de Calderón, sin que pueda decirse que haya imitación directa, acaso ni aun reminiscencia, salvo involuntaria en alguno que otro pensamiento, como en estos versos de la batelera al increpar al seductor y mostrarle que le sobra aliento para obligarlo

á cumplirme la palabra
que me distes á la faz
del cielo, y á que me vuelvas
— que nada tuyo me das ! —
la honra que me robaste,

parecidos, pero no menos oportunos y enérgicos que estos otros de Calderón :

...Un honor os pido
que me quitásteis vos mesmo,
y con ser mío parece,
según os lo estoy pidiendo
con humildad, que no es mío
lo que os pido, sino vuestro.

Cuando escribió Bretón esta comedia, había ya pasado sobre su hasta entonces persistente fortuna y popularidad de autor dramático aplaudido, una nube obscura, que alteró un tanto su carácter y señala como el principio de un segundo período en que todo

resultó para él menos fácil y venturoso. La musa le sonreía menos afectuosamente y la política revuelta de la patria ayudó también á ejercer sobre su bienestar maléfica influencia. Sin renunciar á las ideas liberales de la juventud, fué poco á poco encontrándose rezagado en la marcha rápida del liberalismo hacia otras cumbres. A la manera de tantos que habían sido ardientes defensores de ideas muy avanzadas en Cádiz y en el período de los « llamados tres años », militaba ahora con casi todos sus amigos en las filas del partido « moderado ». Espartero subió al poder á gobernar apoyado en los « progresistas »; aquellos amigos perdieron toda influencia en la cosa pública, y unas alusiones satíricas á defectos y rasgos ridículos, demasiado ciertos y evidentes en la triunfante Guardia nacional, que aventuró Bretón en *La Ponchada*, pieza de circunstancias representada en 1840, desataron una borrasca sobre él. Tuvo que esconderse, se vió privado de su empleo de Bibliotecario en la Nacional y se afectó hasta el punto de pensar seriamente en dejar la patria y emigrar.

Todo fué calmándose lentamente, mas no volvió en el mismo grado á gozar del favor popular. Su estilo mismo, después de la *Batelera de Pasajes*, escrita en 1841, no vuelve á desplegar de esa fecha en adelante con fuerza igual la naturalidad, lozana abundancia y gracia festiva que rebosan en *Marcela*, el *Cuarto de hora*, el *Pelo de la dehesa* y todo el grupo de lindas piececitas en un acto : *Una de tantas*,

Ella es él, *Mi secretario y Yo*... Juntamente fué el carácter del hombre agriándose cada día, hasta llegar á ser ejemplo nuevo del hondo mal humor que tan á menudo acompaña « á los que aspiran á divertir á los demás », como de sí mismo tan amargamente dijo Larra.

Ninguna de las veinte y tantas piezas originales que dió á la escena desde entonces hasta el año 1849 despertó interés parecido al de otros días. Sin duda por ese motivo, atribuído en gran parte al disfavor personal en que había caído, y con objeto, según su propia declaración, de que « una producción suya se juzgase sin preocupación alguna, ni favorable ni adversa, respecto del individuo », formó el plan, que puntualmente realizó, de hacer levantar el telón y comenzar la representación de su comedia en cinco actos *¿ Quién es ella ?* sin que de antemano hubiesen hablado de ella en pro ó en contra los periódicos y sin que el público sospechase siquiera el nombre del autor.

El éxito no fué muy grande, ni merecía más del que obtuvo en el primer momento, favorecido por el misterio y la curiosidad del auditorio. Está muy lejos de valer tanto como otras del autor y no la recomienda en realidad más que lo que á todas en grado mayor ó menor acompaña: la habilidad y facilidad de la versificación. En ella hace gran papel Don Francisco de Quevedo; no es, sin embargo, el protagonista, y no tiene en la marcha de la comedia muy importante intervención. Es un Quevedo ya

viejo, que circula en medio de una intriga semitrágica, de esas que nunca logra Bretón concentrar con acierto, cuyo acto tercero se pasa en una prisión donde un personaje condenado á muerte aguarda su perdón de Felipe IV, á quien ha profundamente enojado. El título de la pieza está tomado del estribillo de una letrilla, lo mejor de la obra toda, en que desahoga Quevedo su antipatía al bello sexo para terminar después, en la escena última, con una palinodia en quintillas, algo así como el artificio final de pólvora, el *bouquet* de una función de fuegos artificiales. La letrilla es chistosísima, aunque es de creerse que si el verdadero Quevedo, el autor de la sátira en tercetos famosos contra el matrimonio, la hubiese escrito, la habría sazonado más enérgicamente y no habría cambiado tan fácil mente y vuelto tan pronto la casaca para cantar la palinodia final.

La extraordinaria fecundidad del poeta fué casi insensiblemente disminuyendo ó deteriorándose con la edad, pues en los diez y siete años que separan á *¿Quién es ella?* de los *Sentidos corporales*, su última obra dramática, produjo todavía unas dos docenas de piezas originales; entre ellas una, *La Escuela del matrimonio*, representada en Enero de 1852, que generalmente se enumera entre sus mejores, y que Molins llama el remate de su corona.

Reune, en efecto, esta comedia los principales dones de su talento, y sus mismas deficiencias están casi tan bien disfrazadas como en la época más feliz.

Quizás el estilo sea más conceptuoso y sólido que nunca, aunque parezca menos chispeante y ligero, de gracia menos aguda y destellante. Tres matrimonios levemente desavenidos, pues no ocurre entre los cónyuges nada realmente grave, nada irreparable, son sin gran dificultad apaciguados y llevados á propósito de enmienda por una joven casada, amiga de todos, que por sí misma se encargâ de la tarea y proclama al final la tesis moral del argumento en estos versos:

Que miren cómo y con quién
antes de casarse dos,
y si no les sale bien
¿qué hacer? Llevarlo por Dios...
que cuando enferma un consorcio
de achaques de desamor,
mal remedio es el divorcio
y el escándalo peor.

Hay sin duda más movimiento y complicación en los tres actos de esta comedia que en toda la *Marcela*, en los cuatro de *Muérete... y ¡verás!* ó los cinco del *Cuarto de hora* y el *Pelo de la dehesa;* los sucesos se encadenan bien y la acción se desenvuelve más llena y directamente. Pero el desenlace es artificioso, poco natural, como en tantas otras; aquí la amigable componedora congrega á cuatro de los cónyuges, les otorga sucesivamente la palabra, los oye y falla sobre sus diferencias. Los personajes son tipos demasiado marcados que frisan en la farsa: Micaela, la Marisabida, es pedante hasta la carica-

tura, su marido demasiado pazguato, el General demasiado brusco y asombra que un banquero como Don Luciano llegue á tanta suma de simpleza y fatuidad.

Por el mismo tiempo escribió la más importante de sus obras no dramáticas, el poema jocoserio en doce cantos, *La Desvergüenza*, no impreso hasta 1856. Consta de más de seiscientas octavas reales y viene á ser como un abundante repertorio de rimas extrañas y difíciles. Algunas parecen traídas por los cabellos de muy lejos y multitud de nombres propios de la mitología y de la historia aportan notable contingente para triunfar en la contienda de los consonantes. De ellas dos, historia y mitología, abusa también en las comedias, pues si á veces una alusión como ésta, á propósito de la gatita de Marcela llamada Clitemnestra :

Está postrada en su lecho
la viuda de Agamenón,

no parece mal en boca del poeta Don Amadeo, sorprende en cambio que el capitán Bureba requiebre á la simple batelera, á la que anda sobre la escena con « el bello pie desnudo », en estos términos:

Así como tú eres,
debió surgir del Ponto
la diosa de Citeres,

y que la ignorante moza lo comprenda y replique:

Vaya !... Me da vergüenza
tanta lisonja. Calle !

En *La Desvergüenza* las dificultades están buscadas, adrede acumuladas y las *réussites* son frecuentes é ingeniosísimas. Es lo más notable del poema ; la sátira, demasiado bonachona, ni punza ni quema ; no va más allá de la superficie, ni aun en el canto dedicado á la Política, la cual lo trató sin embargo de modo tal, que á cualquier otro hubiera dejado la boca algo más amarga. Muy poco enristra contra la empleomanía y nada contra el militarismo y los pronunciamientos de generales, las dos úlceras del cuerpo nacional en aquellos días.

El Abogado de pobres y *Los Sentidos corporales*, representadas ambas cuando contaba ya el poeta setenta años, son el término de la espléndida carrera, las llamaradas últimas del fuego sacro que tan vigorosamente había ardido. Pero aún quedaba en su inteligencia fuerza y actividad bastantes para consagrarse con tenaz empeño á las tareas de la Academia de la lengua. Desde la muerte de Gallego, á principios de 1853, era el secretario perpetuo, y ningún otro miembro le ganaba en constancia y aplicación á los trabajos de la corporación, incesantemente ocupada en sus ediciones de la Gramática y el Diccionario. Tomó parte principal, preponderante, tanto en las discusiones de cada artículo durante las sesiones, como en la revisión final y en la tarea delicada de reunir las partes, retocar y redondear el monumento.

Era de suponerse que labor tan en armonía con sus gustos y con la tendencia natural de su talento

ocuparía hasta el fin agradablemente su existencia. Así hubiera sido sin la obstinada porfía, la terquedad en mantener siempre su parecer á todo trance é imponer como infalible la autoridad que en materia de lenguaje todos unánimemente le reconocían. Jamás cedía. Cuando se veía numéricamente arrollado en la discusión, la cortaba pasando á otro punto y, según Molins, agregando desdeñosamente: « Supongo que nada de esto constará en actas. » Y nadie reclamaba cuando en sesión siguiente se veía que, en efecto, de nada de ello quedaba alguna memoria en el acta.

Al llegar el momento de poner mano á los trabajos preparatorios de la duodécima edición del Diccionario de la lengua, surgió profundo desacuerdo entre lo que Bretón proyectaba y las ideas que en la mayoría de la Comisión especial predominaban. Fuerza era esta vez al secretario asentir ó provocar rompimiento definitivo. Ni un momento vaciló. Apeló á la Academia en sesión plena y, al hallarse en minoría, pudo más la inflexibilidad del carácter que las infinitas consideraciones de amistad y de interés personal que en sentido opuesto lo arrastraban. Declaróse enfermo en seguida, dejó de concurrir á las sesiones, traspasando toda la carga á otro interinamente nombrado. La Academia hizo cuanto pudo por apaciguarlo y le otorgó el supremo honor de considerarlo siempre presente en las sesiones. Nada valió. Aunque continuó durante más de un año ocupando sus habitaciones ordinarias como secre-

tario perpetuo, y á pesar de repetidas instancias de muchos, ni una sola vez pasó del umbral de la sala de reuniones, aun cuando cruzase por delante de la puerta diariamente para llegar á su departamento. Por último, se mudó á otra casa y á otra calle y vivió los dos años y medio que le quedaban triste, atormentado por imaginarios resentimientos. Al fallecer el 8 de Noviembre de 1873 faltábale sólo un mes para cumplir setenta y siete años.

II

Ventura de la Vega

Nació Ventura de la Vega (Buenaventura, según la fe de bautismo) en la ciudad de Buenos Aires el 14 de Julio de 1807. Su padre, que desempeñaba empleo de alguna importancia en la administración de la hacienda pública, murió dejándolo en la infancia, y antes de los doce años de edad la madre, que era argentina, lo mandó educar á España, al cuidado de un tío paterno. Pusiéronlo en el colegio de San Mateo; allí tuvo por maestros á Lista y á Hermosilla, por condiscípulos á Espronceda, Felipe Pardo, Ochoa, Molins y varios que luego fueron generales y brillaron en la milicia; entre éstos Pezuela, conde de Cheste, que fué su amigo hasta el fin y compuso el Elogio fúnebre leído en junta de la Academia Española de Febrero de 1866, la mejor y más circunstanciada biografía de Vega que poseemos (1).

(1) Incluído en las Memorias de la Academia Española. Año I. Tomo II, págs. 434 y sig.

Completados los estudios, quiso la madre que volviese á su lado, y llegó en efecto á estar designado el buque y el momento del embarque; pero la nave partió sin él, quedóse en Madrid, domicilio suyo en todo tiempo, y expresó los motivos de la súbita resolución en un soneto, que merece citarse, porque es bueno, y porque no está en la colección de sus obras, por él mismo escogidas, impresa en París, 1866. Dice así:

Surca sin mí los espumosos mares,
Saluda ¡oh nave! de mi patria el muro,
Y déjame vagar triste y obscuro
Por la orilla del lento Manzanares.
Si osa turbar la paz de sus hogares
De extranjera ambición el soplo impuro,
Otro defienda con el hierro duro
Su libertad y mis nativos lares.
Así exclamaba yo, cuando las olas
Rompió la nave en que partir debía
Y abandonó las costas españolas.
Ella al impulso plácido del aura
Voló á las playas de la patria mía,
Y yo á los brazos me volví de Laura (1).

Pezuela nos revela el nombre verdadero de la Laura por quien se quedó en España, por quien renunció á la patria americana, que nunca más visitó, á pesar de que su madre permaneció siempre allí y vivía aún cuando Pezuela leía el elogio del

(1) El texto que Pezuela inserta en el Elogio, citándolo probablemente de memoria, es un poco diferente. Yo lo copio de las *Rimas Americanas*, por Don Ignacio Herrera Dávila. (1 vol.; Habana, 1833.)

hijo en la Academia. Pero no olvidó Vega á su patria enteramente, y si su recuerdo no le inspiró nada notable, y si ni siquiera la menciona en ninguna de sus obras importantes, dramáticas ó líricas, la tuvo siempre presente y le dedicaba palabras afectuosas cada vez que ponía versos en el álbum de las paisanas que, pasando por Madrid, se lo pedían. Treinta años después de la fecha del soneto habían cambiado radicalmente sus sentimientos, y dirigiéndose en 1856 á un amigo que partía para Buenos Aires, escribió:

Oh! cuánto fuera mi consuelo, cuánto!
Si en esa nave huyéramos los dos!
Oh! si á este suelo, donde sufro tanto,
Pudiera darle mi postrer adiós!...
Mas ya que quiere mi fatal estrella
Con duros lazos sujetarme aquí,
Por mí te postra y con tus labios sella
La tierra amada en que feliz nací.

Sin embargo, sus aficiones literarias, sus ideas, sus aspiraciones todas, fueron siempre las de los españoles de Europa, no las de un español americano, que es como él mismo se llamaba. Ello es lo natural, pues en España se educó y vivió. La política además nunca lo atrajo, y si hubiera vuelto á su tierra como su condiscípulo Felipe Pardo, « el satírico limeño », no se habría burlado tan cruelmente, como lo hizo éste, de las instituciones republicanas y de los desmanes del pueblo soberano.

Llegó á edad de hombre, al desarrollo completo de

sus facultades, en los momentos en que la planta transportada del romanticismo florecía y fructificaba ya en el suelo español. Fué de los que más la ayudaron á extenderse y prosperar, traduciendo á destajo y « arreglando » del francés comedias, dramas y melodramas en verso y prosa, buenos, malos y medianos; pero como medio de ganar la subsistencia solamente; sus aficiones románticas nunca en él penetraron muy hondo:

> ... de aquella fiera pesadilla
> conseguí despertar con trasudores
> á las voces de Lista y Hermosilla.

Moratín, ídolo de Hermosilla, fué desde entonces el modelo supremo, el dios de Ventura de la Vega. Nadie ha hablado en términos más entusiastas y encomiásticos del teatro de ese escritor, de sus cinco comedias originales, *cinco estrellas*, como las llama:

> Cinco no más! pero de luz tan pura,
> de juventud tan fresca y tan lozana...
> que vivirán, cuanto en la edad futura
> viva la hermosa lengua castellana.

Escribió para el teatro aun menos obras originales que su gran maestro, pues se reducen solamente á tres: una comedia, un drama y una tragedia.

El drama, *Don Fernando de Antequera*, es enteramente romántico, en el fondo y en la forma, aunque de un romanticismo pálido, desvanecido ya

al salir de sus manos. Cambia la escena en cada uno de sus tres actos y la métrica es bastante variada, predominando sin embargo el romance, tanto de ocho como de once sílabas. Hay en él cierto esfuerzo por imprimirle color local, pero el argumento es flaco y sin interés. Don Fernando fluctúa durante los tres actos entre aceptar ó rechazar el trono, que los grandes de Castilla le ofrecen, por no despojar de su derecho al niño de dos años, legítimo heredero, que se halla bajo su protección. No hay ninguna razón, ninguna necesidad dramática que forzosamente imponga una ú otra solución, y el público indiferente ve entrar ó salir personajes que no le interesan, que apenas tienen carácter, menos uno: San Vicente Ferrer, el cual, sin embargo, no interviene directamente en la acción. Viene á ser como un fragmento de crónica nacional débilmente puesto en escena, aunque bien dialogado.

La tragedia, *La Muerte de Cesar*, dada á luz cerca de veinte años después de representadas las otras dos obras, es fruto de un muy largo esfuerzo. Escrita toda en romance endecasílabo con el mismo asonante en cada uno de sus cinco actos, conserva, á pesar de eso y de la fecha avanzada en que apareció (1865), mucho de romántico; los personajes nuevos que introduce, es decir, que no están ni en la tragedia de Voltaire ni en el drama de Shakespeare, como Servilia, madre de Bruto, como otros menos importantes, son precisamente los que comunican á esta obra neoclásica vago sabor de roman-

ticismo algo trasnochado. El protagonista de la tragedia no es el Julio César tirano y egoísta de los republicanos franceses del siglo XVIII, ni el *Imperator Cæsar*, primero, único, según Mommsen, en la memoria de los hombres. Un nuevo elemento, por nadie antes puesto á tanta luz, es resorte motor de la tragedia española. César dictador es aquí sobre todo el padre de Bruto, el seductor de Servilia, hermana de Catón, esposa de Junio Bruto, madre del futuro matador de su propio padre. Desde una de las primeras escenas aparece un César desconocido, un César tierno y melancólico, en cuya alma reside dominante el amor de ese hijo que no puede proclamar como tal, que quisiera designar como heredero antes de partir á guerrear contra los Partos. La madre vacila mucho antes de resolverse á confesar ella misma su desliz, su deshonra, y César le dice:

Tú no amas á tu hijo...
... Por conservar intacta
Esa opinión en que tu orgullo goza,
Porque tu vida obscura y solitaria
Sus encantos no pierda, á Bruto quieres
En ella consumir, cortar las alas
A su impetuoso genio, de su padre
Ahogar las halagüeñas esperanzas,
Y lo que es más, el porvenir de Roma!

Estos sentimientos inverosímiles en aquel hombre y en aquella situación, las vacilaciones de Servilia, el modo como se resuelve al fin á firmar el pergamino en que reconoce la paternidad de César, pergamino que decide al Dictador á ir al Senado el día de

los idus de Marzo, á despecho de los agüeros y de los avisos contrarios, y que apretaba todavía en la mano al caer asesinado, son en verdad recursos ingeniosos, pero más bien de melodrama, que no permiten alcanzar la severa majestad de otras obras parecidas, de las tragedias romanas de Corneille, de su *Cinna* ó de su *Horacio*. Tampoco tiene *La Muerte de César* tanta vida y movimiento como otros dramas inferiores por el estilo, como el *Calígula* de Alejandro Dumas, en el que hay por lo menos la apariencia, la ilusión de exacto colorido local.

Tal es la tragedia; veamos ahora la comedia, que completa el triple legado de Vega como hombre de teatro á la posteridad, pues fuera de eso solamente compuso piezas de circunstancias, aunque alguna, como la *Crítica del Sí de las niñas*, es un juguete cómico bien cincelado que verán siempre con gusto los admiradores de Moratín, es decir, cuantos comprendan la literatura castellana.

Es sin duda *El Hombre de Mundo* lo más notable de cuanto Vega produjo, elévase entre todos sus escritos y ahí se mantiene, monumento solitario, verdadera y única obra maestra.

Las tres piezas, drama, tragedia y comedia, tienen en grado eminente una cualidad común: la elegancia, la corrección, el atildamiento de la forma literaria. Si no llega ésta á la facilidad, la infinita variedad y abundancia de lenguaje de Bretón de los Herreros, grandemente le supera en pureza y aticismo. Escribía Vega, no hay que olvidarlo, muy

lentamente, tardaba años en terminar lo que en semanas llevaba á cabo su fecundo contemporáneo, y revisaba minuciosamente lo que escribía. Verdad es que cuando se revisa, se corrige y se pule para ofrecer al público joya de estilo y versificación como el *Hombre de Mundo*, la ocupación merece encomio y admiración sin tasa. Moratín, autor de *El Sí de las niñas*, comedia en prosa que, considerados el género á que pertenece y el momento de su aparición, es de una perfección de forma maravillosa, nunca en verso llegó á la altura á que Vega se elevó en su comedia; el discípulo en esa vía se adelantó y subió adonde el maestro no podía alcanzar. No debe por otra parte olvidarse tampoco que media entre ambas obras un espacio de cuarenta años, durante el cual todo en España había cambiado, y que eran al alumno permitidas y aun exigidas una libertad de movimiento y una franqueza de expresión desusadas en 1806.

En otras cosas, igualmente esenciales, no aventaja al maestro. La lección moral á que pretende no es más elevada y no están los caracteres del continuador más profundamente estudiados. Su « hombre de mundo » es simplemente un antiguo seductor de mujeres que, después de casado, teme que otros hagan con él lo que tantas veces él mismo había hecho con inconsciente ferocidad. La acción desciende, se vulgariza un poco á causa de la intervención excesiva que en su desarrollo tienen los criados de la casa; si esa familiaridad entre amo

y camarero en materias tan graves é íntimas, era verosímil y aceptable en la época de la comedia, lo cual ignoro, ciertamente hoy sorprende y choca, aunque no sea cosa de desvirtuar su gran mérito. El éxito en el teatro fué inmediato y se mantiene hasta nuestros días, porque los efectos escénicos se hallan muy bien preparados, se suceden con oportuna prontitud y llevan la pieza en rápido movimiento á su desenlace natural. ¿Qué le falta, pues, para merecer calificarla de obra de primer orden? El Sr. Menéndez y Pelayo lo ha dicho: « Si algo se » echa de menos en ella... es un modo más elevado » de considerar la pasión y el deber... el hábito de » tomar la vida por lo serio, que es en el fondo el » modo más poético de tomarla » (1). Sólo así, en efecto, me parece que se escribe la gran comedia; sólo así pudo el gran poeta cómico francés crear, en el centro del cuadro en que tan gráficamente describe la sociedad de cortesanos, alegre, frívola y vacía, del siglo de Luis XIV, la figura inolvidable de su Misántropo, « ronco, áspero, sombrío, que pasa entre el grupo de sombras festivas con un efecto de verdad que hiela » (2).

Con tales limitaciones y tales prendas de autor dramático es claro que no podía estarle reservada fortuna extraordinaria en la poesía lírica. Había en

(1) *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid, 1895. Tomo IV, pág. CLVIII.

(2) *Studies in Literature by*, John Morley (London, 1877.) Pág. 90.

su carácter demasiada inclinación á la pereza, excesiva indolencia, para sentir fuertemente el ardor y adquirir el ímpetu sin el cual no hay vuelo lírico y falta el acento personal indispensable. Ninguna de sus composiciones sueltas tiene el temple fino y sonoro que tan poderosamente vibra en las canciones de Espronceda, ni tampoco la riqueza de imaginación ó la rotundidad de los versos de la Avellaneda y de Tassara. *La Agitación*, la mejor de todas, escrita á los veinticinco años, en los días del mayor entusiasmo romántico, expresa con algún vigor la inquietud, la incertidumbre de su espíritu en un momento crítico de la vida, pero adolece de confusión en el plan, y después de haber sido muy retocada conserva pasajes demasiado afectados, en que el acicalamiento excesivo de la frase se trueca en obscuridad. Éste, por ejemplo:

Mi planta no, mas de mi pecho ciego
Llegó un lamento á penetrar su oído,
Y en sus trémulos labios tocó el fuego
De mi ardiente gemido.

Escribía también en prosa, como he indicado, con suma elegancia; aquellas entre sus numerosas traducciones del francés para el teatro, que cuidó un poco, son modelos de buen lenguaje. Lucha sin enorme desventaja con Moratín, como estilista, en la *Crítica del Sí de las niñas*, y figurando en ella varios de los personajes mismos de *La Comedia Nueva* y otras obras del maestro, nos parece á menudo que oímos la misma prosa admirable, premiosa á veces

y pulida hasta el exceso, pura siempre y rebosando en gracia suavemente irónica.

Para Vega como para Bretón mismo y como para todos, no fué el cultivo de las letras suficiente á proporcionarle los medios de vivir; como otros tuvo que buscar y desempeñar empleos públicos retribuidos, que también le quitaban inexorablemente cuando caía del poder el partido político que lo nombraba. En 1856 por fin obtuvo el puesto de director del Conservatorio de música y declamación, muy en consonancia con sus gustos y su talento, y logró guardarlo hasta lo último. Hallóse siempre perfectamente relacionado entre la alta sociedad de la capital española, favorecido en ella por su carácter amable y cortesano y sus grandes dotes para la lectura en alta voz y la declamación, que lo hacían huésped muy apreciado en las grandes casas y en las funciones aristocráticas de aficionados al teatro. En una de éstas acompañó en la escena á la Condesa de Teba, después Emperatriz de los franceses, encumbramiento que fué para él motivo de la más intensa satisfacción; es de creerse que las ideas conocidas de Napoleón III sobre el papel histórico de Julio César, sobre la democracia imperial romana y los hombres providenciales lo animaron á sostener en su tragedia y en otros de sus versos opiniones parecidas. Pero la salud del elegante poeta, nunca robusta, había comenzado á decaer desde muy temprano, y una consunción lenta y penosa hizo tristes en extremo sus últimos días. Falleció en 1865.

No logró ver en manos del público el tomo con sus obras principales, por él mismo preparado para complacer á un amigo, como él español americano, que quiso costear la impresión. Entregó listos los materiales en Agosto y murió en Noviembre. El volumen, de elegante tipografía, pero con numerosas faltas de impresión, salió á luz en 1866.

Unos cuatro años después se publicó su traducción del canto primero de la *Eneida* (1), grata ocupación del período final, fragmento acogido por los amigos con el gran favor que obtuvo, desde cierta época, cuanto escribió. Nada añade á su reputación; son endecasílabos sueltos, con frecuencia prosaicos, aunque bien construídos, pero con muy poco de la divina elocución del original. La traducción italiana de Annibal Caro en metro idéntico al de Vega es muy superior, y las octavas castellanas de Miguel Antonio Caro conservan y comunican mucho más de la poesía virgiliana.

(1) Hállase en las Memorias de la Academia Española junto con el Elogio fúnebre por Pezuela.

VIII

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

I

La Avellaneda es considerada (*némine discrepante*, me parece) como la primera de cuantas mujeres han escrito versos en lengua castellana. No hay en la dramática y la lírica española otra que la iguale; además ocupa indisputablemente puesto importante, en primera fila, entre los que durante el período romántico cultivaron en España la poesía. Fué, como Ventura de la Vega, don de la América á la madre patria; fuélo mucho más, pues Vega salió en la infancia de Buenos Aires y se educó enteramente en España, mientras la Avellaneda contaba ya veintidós años de edad cuando abandonó la isla de Cuba, sus gustos y su carácter se hallaban de un todo formados y tuvo por primer modelo, por primer maestro, á un gran poeta cubano, José María Heredia, primo

hermano del otro poeta que con sus *Trofeos* ha cubierto de nueva gloria el mismo nombre.

De padre español como el de Vega y de madre natural del país, nació el año de 1814 en la ciudad interior de Puerto Príncipe, cabecera importante de toda una región en el centro de la isla, poco poblado todavía en esa época. El padre, oficial de marina, ocupaba puesto no insignificante en la organización militar de la comarca, pero murió dejándola en la niñez. La madre se unió en segundas nupcias á un coronel de ejército oriundo de Galicia, para donde, al cabo de algún tiempo, se embarcó toda la familia en 1836. Dijo adiós la joven poetisa á su patria por medio de un soneto, más afectuoso, no menos bueno, que el de Ventura de la Vega al dejar partir la nave que debía llevarlo y al decidir quedarse en España para siempre. Ninguno de ambos olvidó el suelo en que « rodaron sus cunas »; pero Buenos Aires era ya entonces república independiente, tras lucha sangrienta separada, y todavía sin relaciones diplomáticas establecidas con España, mientras Cuba, atada como colonia á la voluntad de su metrópoli, mantenía necesariamente con ella trato y comercio incesantes; hallóse por tanto la Avellaneda siempre en contacto no interrumpido con los hombres y las cosas de su país. De la Coruña pasó luego con su hermano de padre y madre á Andalucía, á visitar el solar de sus abuelos paternos, y en Cádiz se publicaron sus primeros versos el año de 1839 bajo la protección del que fué después crítico celebrado, aunque

nunca de gran iniciativa, Manuel Cañete, director de un periódico titulado *La Aureola*. Nuestra poetisa, que allí se tenía aún por forastera, firmaba con el seudónimo de *La Peregrina*.

A fines de 1840 llegó á Madrid. Era el período más brillante del renacimiento literario, no hacía mucho que había terminado la guerra civil y persistía el sacudimiento, la intensa agitación, la fecunda actividad que ella produjo y favoreció. Vivían y escribían todos los adalides de la revolución literaria, Larra solamente había desaparecido, y aún estaban en pie prohombres gloriosos del pasado como Quintana, Gallego, Martínez de la Rosa. La recién llegada poetisa, aplaudida, laureada antes en concursos celebrados en Sevilla y otras ciudades andaluzas, era también de antemano conocida de los literatos madrileños por sus versos publicados en Cádiz. Reunía en su persona dotes que no podían pasar inadvertidas en parte alguna : juventud, hermosura, talento poético de primer orden y, como era de esperarse, la sociedad culta de la capital y los diversos círculos literarios la recibieron con agasajo y la aclamaron con entusiasmo. Un año después de su llegada apareció en un pequeño volumen la primera colección de sus poesías con prólogo de Gallego, muy favorable, pero no exagerado en la alabanza. Su reputación quedó desde ese momento asegurada y su nombre repetido junto con el de los mejores escritores de la nación.

Esas poesías de 1841, retocadas, corregidas lige-

ramente sin alterarlas demasiado, reaparecieron acompañadas de muchas otras en 1850, formando volumen mayor, el cual contiene en suma cuanto de ella hoy importa recordar como poetisa lírica. Débesele juzgar conforme á ese tomo únicamente, porque en la edición mal llamada « completa » de *Obras Literarias*, ordenada y publicada largo tiempo después en Madrid (5 volúmenes, 1869-71), quedaron varias de las mejores composiciones, por malaventurado empeño de corregirlas, debilitadas y desfiguradas (1). Después de 1850 había sin duda continuado escribiendo ; contiene esa edición final numerosas composiciones nuevas cuyo estilo revela el firme pulso de siempre, aunque la inspiración haya decaído ; pero no volvió su genio á brillar con esplendor igual al de la colección preciosa de 1850, cuya última poesía por cierto lleva este triste título : *El último acento de mi arpa*.

Nadie tuvo, nadie conservó siempre de su arte idea más alta, respeto más profundo, y magníficamente lo expresó desde muy temprano en su oda *Á la Poesía* y en las robustas octavas *El Genio poético*, dedicadas á Gallego :

La gloria de Marón el orbe llena,
Aún suspiramos con Petrarca amante,

(1) « Me hallo en la tarea de corregir, y *hasta de refundir*, mis Ensayos literarios, que pienso publicar coleccionados durante esta próxima primavera », escribía ella misma á M. Antoine de Latour en carta inédita que, junto con otras, de que después me serviré, debo al sabio hispanista, mi amigo, M. Alfred Morel-Fatio.

Aún vive Milton y su voz resuena
En su querube armado de diamante.
Rasgando nubes de los tiempos truena
El rudo verso del terrible Dante,
Y desde el Ponto hasta el confín Ibero
El son retumba del clarín de Homero.

Versos de este temple hacía Espronceda cada vez que quería; Tassara de cuando en cuando; son muy abundantes en la Avellaneda.

Representa esta poetisa en la lírica española del siglo XIX la fusión hábil, completa del arte clásico, del arte de Quintana y Gallego, con el lirismo romántico de Byron, Lamartine y Víctor Hugo. Siéntese que ama ella, que igualmente admira ambas formas de poesía, que las estudia y sigue con simpatía idéntica, mucho mayor que la de Espronceda hacia sus antecesores castellanos; y tomando de una la forma rotunda, la entonación siempre elevada, el firme dibujo, y de la otra la nota bien personal, la emoción profunda y la infinita variedad de colores de su riquísima paleta, crea algo muy suyo, al mismo tiempo que parecido á lo que en su mismo tiempo Tassara, después de ella Núñez de Arce, hicieron brillantemente en línea no mucho más avanzada.

La oda de la Avellaneda, á *La Cruz*, como las de Quintana al *Mar* ó á la *Invención de la imprenta*, es una rápida y elocuente generalización histórica en que sigue á grandes pasos con mirada penetrante las etapas más famosas del viaje de la humanidad á través de los siglos. Quizás ni Quintana mismo hu-

biera osadamente aventurado en España, en aquellos días, la serena y magnífica alusión á la separación de las colonias :

Dió un paso el tiempo, y á su influjo vario,
Que tan pronto derroca como encumbra,
No es ya de un mundo el otro tributario...
Mas inmutable al signo del Calvario
El sol del Inca y del Azteca alumbra.

Tampoco Quintana, y esto es más seguro, se hubiera atrevido á cambiar súbitamente de metro y emplear las estrofas de versos de nueve sílabas, que con tanta novedad cierran la composición.

Á una Acacia, elegía gravemente melancólica, de una tristeza solemne, no muy íntima ni profunda, como no lo es tampoco la bella *Despedida de la juventud* del mismo Quintana, como ésta también se distingue por un encanto sobrio, especial, que no se borra ni se olvida. Este final de estrofa :

La suerte
De tu pompa fugaz también alcanza
A mis dichas mezquinas,
Y el astro sin calor que alumbra inerte
Tus míseras ruinas,
Imagen es del pálido recuerdo
De aquel amor que para siempre pierdo,

es reminiscencia de una poesía de Byron, *Sun of the sleepless*, Sol del desvelado, que ella misma tradujo hábilmente un año después titulándola *Á la Luna* :

Oh, cuánto te semejas
De la pasada dicha

Al pálido recuerdo, que del alma
Sólo hace ver la soledad sombría!

Traducir en verso era para ella grata tarea que siempre brillantemente desempeñó. Tradujo no sólo á Byron varias veces, sino también á Hugo, á Lamartine sobre todo, no menos bien que Andrés Bello, aunque con sistema diferente. La « meditación » de Lamartine titulada *Bonaparte* parece mejor quizás en castellano que en francés. La forma del original sin duda es más artística, son estrofas métricamente iguales todas y la de la Avellaneda es silva sin esquema fijo de rima; pero la sonoridad del lenguaje, el ímpetu sostenido del movimiento lírico, el vigor de la expresión abrillantan la traducción y animan el tono demasiado monótono de la oda original, la cual no es después de todo más que una paráfrasis de *Il Cinque Maggio* de Manzoni, como notó César Cantú en sus *Reminiscenze*. La refundición que de su primera versión hizo la Avellaneda en la edición de 1869, es una de las que más alteran, sin mejorarla, la redacción anterior.

La nota tierna, hondamente patética, la que poco se oye en la poesía *Á una Acacia* y tan deliciosamente vibra, por ejemplo, en la de Espronceda *A una Estrella*, resuena débilmente por lo general en la lira de la Avellaneda. Sin duda por eso se ha dicho y repetido que es más bien un poeta que una poetisa : paradoja que en realidad ni expresa ni puede significar gran cosa. Fué mujer, muy mujer, en todos sus escritos, como en sus cartas privadas, como en

su vida entera; pero mujer del tipo y carácter de que ha debido haber tantas otras: altiva, orgullosa, de corazón entero, que difícilmente se doblaba á sentimientos de amor dulces y apacibles. El amor pasión no bastaba á ocupar toda su alma y embargar su voluntad, no podía ser genio inspirador de su poesía, como en Safo. El amor humano, ardiente, dominador, castamente expresado, profundamente sentido, como lo sintieron y expresaron otras mujeres, Elizabeth Barrett Browning, Marceline Desbordes-Valmore, en nada recuerda, en nada se parece al que la Avellaneda revela en las muy pocas composiciones amorosas que se encuentran entre sus obras. Las alusiones esparcidas aquí y allí en algunas otras son generalmente vagas, sin sello personal, como — prescindiendo del gran valor artístico, — hubiera podido hacerlas cualquiera, hombre lo mismo que mujer.

Dos solas poesías (1) entre todas las suyas pueden considerarse verdaderamente amorosas, ambas tituladas *A Él*, separadas entre sí por un intervalo de cinco años. La primera es tan poco real, tan poco sentida en la expresión, que hay de ella dos textos completamente diferentes: el primero en los volúmenes publicados en 1841 y 1850, el segundo en el

(1) No cuento entre las amorosas la titulada *Amor y Orgullo*. Es la breve historia de una mujer que sacrifica su orgullo al amor; pero la poetisa misma, al final, pone en duda que al hacerlo haya acertado:

¡Feliz si en el sepulcro de su gloria
Su amor también no deja sepultado!

de 1869, alterado hasta el punto de convertirse en obra absolutamente nueva. Es una verdadera refundición, ejecutada cuando contaba la autora cincuenta y cinco años, de tamaño doble del de la primera versión y que conserva de ésta solamente unas tres ó cuatro frases cortas y un símil, pero éste mismo con palabras diferentes. No es pues tal versión tardía la que nos ha de comunicar los sentimientos de la poetisa á los veinticinco años.

La segunda de las dos composiciones, publicada por primera vez en 1850, titulada *Á...*, reaparece en la edición final sin cambio alguno, salvo el título, que ahora es : *Á Él*, como la otra. Puede lógicamente suponerse, pues nada tuvo que agregarle ni quitarle, que es la realmente sincera, la que traduce con verdad un estado de su ánimo. Jamás mujer despechada ha respondido, al desaire ó á la traición, porque el motivo inspirador no está bien indicado, en términos más indignados, más llenos de concentrada energía. La poetisa abandonada por su amante exclama :

Te amé, no te amo ya, piénsolo al menos;
¡Nunca si fuere error, la verdad mire!
Que tantos años de amarguras llenos
Trague el olvidó; el corazón respire!
Lo has destrozado sin piedad : mi orgullo
Una vez y otra vez pisaste insano;
Mas nunca el labio exhalará un murmullo
Para acusar tu proceder tirano.
. . . .
No era tuyo el poder que irresistible
Postró ante ti mis fuerzas vencedoras.

Quísolo Dios y fué : ¡gloria á su nombre!
Todo se terminó : recobro aliento;
¡Ángel de las venganzas! ya eres hombre;
Ni amor ni miedo al contemplarte siento.

El sentimiento que da vida á estos hermosos versos en nada recuerda los fragmentos que bajo el nombre de Safo nos quedan, ni los sonetos de Victoria Colonna (1); su autora no pertenece al número de mujeres que la pasión ha inmortalizado como Eloísa ó la Marquesa de Pescara ó la *Religiosa Portuguesa*. Fué más grande artista literaria que las dos primeras y nada tuvo de común con la tercera. En la oda, en la elegía, en el género dramático especialmente, campo de sus mayores glorias, lograron su inspiración vigorosa, su dicción enérgica, su grandilocuencia, su amor de lo grande y de lo bello, combinarse y fijarse en obras que no morirán. Pero no pertenece por otra parte al grupo de obreros pacientes de la palabra escrita, amantes fieles de la forma perfecta exquisitamente cincelada, nunca demasiado numerosos en el arte español; su estilo es más robusto que delicado, su dicción se contenta á veces con epítetos insuficientes ó insulsos, consonantes débiles, expresiones poco precisas : *cadáver frío*, *silencio mudo*, *humo leve*, etc., pequeños lunares que

(1) La opinión contraria, en desacuerdo á mi modo de ver con la impresión que dejan todos sus escritos y con la historia de su vida, ha sido sostenida por Don J. Valera en un artículo de la *Revista de España* (1869), reproducido en sus *Juicios Literarios*. 1 vol., Madrid, 1890.

han quedado en algunas de sus mejores composiciones, á pesar de la atenta revisión de la edición final, y que no es injusto señalar al mismo tiempo que se encarecen sus méritos extraordinarios. La única notable poetisa moderna de que á veces me acuerdo leyendo á la Avellaneda es Louise-Victoire Ackermann : en ambas la energía, el vigor, la elocuencia son dotes predominantes, hasta en el estilo tienen alguna semejanza. Pero la Avellaneda buscó y halló en la religión consuelos que la poetisa francesa, lo mismo que su contemporánea inglesa George Eliot, juzgaba narcótico indigno de su sombrío y doloroso pesimismo filosófico.

Su vida en Madrid, donde obtuvo siempre respetuosa admiración, donde tan grandemente triunfó varias veces en el teatro, no fué venturosa sin embargo. Tocóle parte más que ordinaria de la calamidad humana, agravada por natural pesimismo de su ánimo, soportada empero con resignación, gracias á su profunda é inalterable confianza en los consuelos de la Iglesia. Unióse en matrimonio, á los treinta y dos años, más por sentimiento heroico del deber que por amor, á un joven de esperanzas, ya personaje político en Madrid. Así lo anunció ella misma al marido futuro en unos cuartetos que poco antes del enlace le dirigió, contestando *á unos versos en que pretendía él hacer su retrato* :

Yo como vos para admirar nacida,
Yo como vos para el amor creada,

Por admirar y amar diera mi vida,
Para admirar y amar no encuentro nada!
. . . .
Yo no puedo sembrar de eternas flores
La senda que corréis de frágil vida;
Pero si en ella recogéis dolores
Un alma encontraréis que los divida.

Dentro de un mismo año se casó y enviudó. Encerrada en un convento de Burdeos pasó los primeros meses de su luto y lamentó su triste suerte en dos dolorosas elegías. Los versos siguientes son de la primera :

De juventud, de amor, de fuerza henchido,
Su porvenir cuán vasto parecía!...
Mas la mañana terminó su día!
¡Ya del tiempo no es!
Al golpe atroz que me desgarra el pecho
No quiere Dios que mi valor sucumba;
Mas con los restos que tragó esa tumba
Se hundió mi corazón.

Nueve años después volvió á casarse, con un coronel de artillería esta vez. Como en el primer caso, de esposa se vió pronto transformada en enfermera, por haber sido su esposo gravemente herido de una puñalada á traición en pleno día, al dirigirse á pie al Congreso de diputados, de que era miembro. Mucho tiempo estuvo él entre la muerte y la vida, repúsose lentamente sin recobrar enteramente la salud y aceptaron luego ambos la invitación de acompañar á Cuba al general Serrano, nombrado Capitán General de la isla. De ese modo volvió ella á su patria al

cabo de veintitrés años de ausencia. Fué muy bien recibida por sus paisanos y coronada públicamente en una gran función de teatro, organizada expresamente con ese objeto por una sociedad literaria y de recreo. Pero ni aun la dulzura de aquel clima pudo alargar mucho la vida del marido, y se halló viuda segunda vez. El golpe cayó aún más rudo que el anterior. Retornó á España más triste y desconsolada que nunca. Nada importante produjo ya desde esa fecha. *Á vista del Niágara*, en el viaje de vuelta, improvisó unas estrofas con ese título, en que hay algunos versos buenos, y consagró un recuerdo generoso á José María Heredia :

¡Oh! si la esquiva musa,
Que al desaliento su favor rehusa,
Por un instante me otorgara ahora
Del gran vate de Cuba el plectro ardiente!...

Casi no escribía ya más que versos religiosos y su « desaliento » aumentaba cada día. En carta de 17 de Septiembre de 1866 escribía á su amiga Cecilia Böhl, la ilustre mujer que firmaba sus novelas con el seudónimo de *Fernán Caballero*, estas palabras desoladas : « Mi bello ideal es acabar en un convento esta triste vida. Si no he intentado ya, hace tiempo, realizar tal deseo, es quizá por miedo de perder mi última ilusión, mi última esperanza de felicidad en la tierra. » Nuevos motivos de tristeza surgieron para amargar más su situación : la muerte de un hermano querido, desgracia de que habla en carta á M. de

Latour, de Enero de 1869 : « Era mi único hermano de padre y madre, mi compañero inseparable en todas las vicisitudes de mi vida, y puede usted figurarse qué impresión me habrá hecho este golpe, después de tantos otros con que la divina Providencia ha querido poner á prueba el valor y fortaleza de mi espíritu. Gracias á la misma divina Providencia me sostienen todavía esas cualidades, poco comunes en mi sexo. » La revolución de Octubre de 1868, la fuga y destronamiento de Isabel, la crítica situación de los Duques de Montpensier, á quienes trataba y estimaba sobremanera, afligían su ánimo también, hasta el punto de escribir al mismo Latour, un mes después de la carta anterior, en estos términos : « Le aseguro, mi estimado amigo, que va entrándome grandísimo desaliento respecto á la cosa pública, pareciéndome que este pobre país español lleva en lo más íntimo de su naturaleza el germen mortal... Mucho desearía arreglar aquí mis negocios para poderme marchar á Portugal ó Francia, aunque á decir verdad no creo que en este último punto se vea el horizonte más claro que por acá. » Buscó distracción en medio de sus penas coleccionando y corrigiendo sus Obras, y no pudo dar cima á la tarea; debieron ellas formar seis tomos; pero sobre las últimas páginas del quinto

cadde la stanca man.

Asida más ansiosamente cada vez del auxilio de la religión, tan enferma de cuerpo como de espíritu,

vivió hasta el primer día de Febrero de 1873. Faltábanle pocas semanas para entrar en los sesenta años.

II

Alfonso Munio, « tragedia en cuatro actos », representada en 1844, fué el gran *début* de la Avellaneda en el teatro, donde tantas victorias le aguardaban. Es sólo un ensayo, trabajo imperfecto, pero lleno de vida poética, que prometía y anunciaba mucho más. El argumento, aunque interesante, apenas alcanza á ocupar los cuatro actos; es una tragedia en esqueleto y, fuera de Munio y su hija Fronilde, los caracteres no se hallan más que indicados, ligeramente bosquejados; pero el acto penúltimo, que termina con la muerte de Fronilde, produce efecto aterrador. Hábilmente preparada la ilusión dramática, va creándose la impresión ansiosa de algo tremendo que ha de suceder, y cuando Munio reaparece, entre relámpagos y truenos, saliendo del aposento donde ha entrado tras de su hija para matarla, y grita enajenado : « Horrible tempestad, desata un rayo! » (1), el efecto es de una osadía romántica sublime. Distínguese la obra sobre todo por su estilo poético, maravilla de fuerza y espontaneidad, así como por la rotundidad y vigor de la versificación. Todo esto, sin disputa su mérito principal, ha quedado por desgracia

(1) « ¡Mándame un rayo! », dice la edición original; pero es preferible esta vez el texto de la edición de 1869-71.

muy menguado en la refundición á que sometió la autora su obra en 1869. No alteró en nada el plan, en casi nada los detalles de las escenas; cambió por Munio Alfonso el nombre del protagonista y el título de la obra ajustándose así mejor á la tradición histórica, según luego averiguó, pero desfiguró estilo y lenguaje sin necesidad, para darnos escrito en su manera ya debilitada de 1869 lo que había tanto agradado en la forma juvenil de su glorioso estreno. Substituyó, por ejemplo, estos valientes versos del final :

Con el riego
que prepara mi mano, la cosecha
de invictos héroes brotará abundante
tu suelo venturoso...

por estos otros, inferiores, el último positivamente vituperable :

Marchemos á aplacar los caros manes
con torrentes de sangre sarracena,
á cuyo riego — ¡ el alma me lo anuncia ! —
de héroes la España cogerá cosecha...

Un año después de esta primera y feliz tentativa dió á la escena otras dos obras, que con mejor acuerdo calificó de « dramas trágicos » : *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, renunciando así de una vez al nombre de tragedia que había dado á Alfonso Munio. No son aquellos dos dramas mejores que el primogénito de su ingenio, pero se mantuvieron bien en escena y no perdió la autora nada del terreno ganado.

Saúl, « drama bíblico » en la edición completa; « tragedia bíblica » en la primera impresión, leído públicamente en el Liceo de Madrid el año de 1846, reformado después para ser representado en el Teatro Español en 1849, obtuvo mediano éxito. No deja por eso de ser composición de muy alto vuelo, en la que lucha á sabiendas con predecesor de tanta fuerza como Alfieri, á quien supera en la parte lírica de la obra. La autora misma reconoce que recibió el impulso que la animó á escribirlo de las dos tragedias, de Alfieri y de Soumet, sobre el mismo asunto — que por cierto inmerecidamente coloca á un mismo nivel — y cuyas diferentes cualidades intentó armonizar en su trabajo. Nada tiene éste de la severa sencillez y la sobriedad sistemática del trágico italiano, pero atrae más, seduce por su vivo penetrante perfume poético, su riqueza de melodía y su variedad rítmica. Los trozos líricos en la pieza española son notables : el canto de Micol, la hija de Saúl, esposa de David, en el acto último, lamento pavoroso, présago de ruina y muerte, tal como se encuentra en la primera edición, es una joya (1).

Continuó escribiendo para el teatro en los años siguientes. En 1852 una comedia, *La Hija de las flores*, muy aplaudida, muestra de la flexibilidad de sus facultades. Luego dos curiosas traducciones en buenos versos de originales franceses : la *Aventurera* de E. Augier y el *Catilina*, drama en prosa de A. Du-

(1) Mutilado, con otro carácter y diferente puesto, en la revisión para la edición de 1869-71.

mas y A. Maquet. En 1852 también una adaptación felicísima en forma de drama histórico español y con el título menos feliz de *La Verdad vence apariencias*, del argumento mismo de novela que sirvió á Byron para componer su *Werner*. El drama de la Avellanada, cuya acción pasa en el siglo XIV, primero durante la noche del día en que tuvo lugar la batalla de Nájera entre Pedro el Cruel y su hermano Enrique, luego bajo el reinado de este mismo después de Montiel, está construído con habilidad, conserva palpitante hasta el fin el interés, con más exacto colorido local que muchas otras piezas románticas de la época.

Por último, en 1858 apareció, como esfuerzo supremo, á todo lo demás superior, *Baltasar*, la obra que coloca y siempre mantendrá entre el de los primeros de la época el nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Baltasar, drama *oriental* : así creyóse que era voluntad de la autora llamarlo, pues así está impreso en la primera edición, y en todas, inclusa la de 1869, pero por simple distracción, porque la fe de erratas del tomo II advierte que debe leerse : drama *original*, lo que es mejor, pues no basta que la escena pase en Asia para determinar la naturaleza de una obra, máxime cuando no es oriental más que por lo que tiene de histórico. Como había siempre mostrado la autora conocer mucho á Byron, traducido varias de sus poesías y tomado para su uso el argumento del *Werner*, era de preverse que desde luego se sospecharía

alguna semejanza entre su nuevo drama y el *Sardanapalo* del bardo británico. Parécense sin género alguno de duda, pero no se encuentra en parte alguna de la obra española punto especial que pueda senalarse como imitación directa y real. Si fué Byron, y es muy probable, quien le sugirió la idea de poner en escena ese personaje de monarea oriental, sumido en los placeres, despreciador de sus semejantes, que á despecho de todo su egoísmo y afeminación despliega en la hora final valor y energía para sucumbir heroicamente, no va la semejanza mucho más allá de esos rasgos generales y no merma la originalidad de quien á su manera y con recursos propios desenvuelve asunto parecido.

El interés en *Sardanapalo* es más humano, más patético por consiguiente. La Avellaneda misma dice en la dedicatoria de su drama que es una inspiración religiosa. Termina con la profecía de Daniel, el plazo de las setenta semanas de años y el anuncio de la reconstrucción del templo, que « oirá la voz del Mesías ». Baltasar, en lucha con la omnipotencia divina, tenía forzosamente que sucumbir; la catástrofe, prevista, inevitable, independiente de la voluntad de los hombres, convierte la muerte de Baltasar y el incendio final en detalle de menor importancia. Nitocris, arrojando el hacha con que incendia el palacio para perecer allí con los « restos fríos » de su hijo, es pálida figura comparada con la Myrrha de Byron, la interesante esclava griega, que con gesto igual enciende la pira y se lanza á las llamas para morir

abrazada al monarca asirio. No cabía por de contado en el plan del *Baltasar* escena equivalente á la larga y magnífica en que Myrrha y Sardanapalo completan los fúnebres preparativos y dicen melancólico adiós á la vida, escena de poesía grandiosa, una de las mejores de todo el teatro de Byron; pero el drama español es en conjunto menos monótono, más rico y variado de forma. Baltasar también no es una abstracción, es un personaje real, como Sardanapalo, que vive, agitado por sentimientos que, si á veces parecen modernos, románticos en demasía, no son ajenos á la situación y dejan impresión profunda de bárbara grandeza.

Nada he dicho aún de sus escritos en prosa, que llenan dos tomos de la edición definitiva. Son novelas y cuentos principalmente, pues no recoge de sus trabajos sueltos de periódicos más que una serie corta de artículos titulados *La Mujer*, amenos pero muy superficiales, escritos en 1860, con objeto de probar que « la fuerza moral é intelectual de la mujer se iguala, *cuando menos*, con la del hombre », y en los que parece revivir el dolor que le causó su fracaso ante la Academia Española, cuando, á instancias de muchos, se presentó solicitando en vano el honor de sentarse en la silla vacante, que había ocupado Nicasio Gallego. La Academia votó « por exigua mayoría », como cuestión previa, que no admitiría personas de su sexo.

Entre las novelas faltan las primeras que escribió: *Sab*, *Dos Mujeres*, *Guatimozín*, de argumento ame-

ricano la primera y la tercera. *Sab*, curiosa sobre todo por ser el protagonista un mulato esclavo en Cuba, que en la adversidad de su condición y su fortuna halla ocasión de desplegar heroicos sentimientos. Mas la pintura del régimen odioso, que lo explota y que lo humilla, no tiene aquí el carácter trágico que tan vigorosamente hizo resaltar diez años después en otra novela otra célebre mujer americana. Brilla más el talento de la Avellaneda en cuentos y leyendas poéticas que en novelas de alguna extensión, y en prosa siempre infinitamente menos que en verso. Pero el acento de sinceridad es uno mismo en ambos casos, aunque recursos y resultados sean tan diferentes.

IX

CAMPOAMOR

En el mismo año que Zorrilla, Tassara y Rodríguez Rubí, como ya he hecho notar, el *annus mirábilis* de 1817, nació también, en un pueblo de Asturias, Ramón de Campoamor y Campoosorio, que á todos sus compañeros había de sobrevivir, y moriría al fin, colmado de años, de aplausos y de gloria, en 1901. Terminó por tanto su educación, llegó á edad de hombre, en los días en que más brillantemente florecía el romanticismo en España y produjo sus primeros versos líricos al mismo tiempo que Zorrilla y que Tassara.

Hay sin embargo, antes de pasar adelante, que exponer una duda, formular una interrogación: ¿puede, debe contarse á Campoamor entre los románticos? — No pudo evitar ser de su época, recibir la impresión de las circunstancias del momento; pero fué romántico por muy corto tiempo solamente, no

más allá de la cuarta década del siglo, cuando con voz todavía gemebunda cantaba *Ternezas y Flores* ó daba *Ayes del Alma*, nombres de sus dos primeras colecciones de versos. En aquel momento Zorrilla era dueño de la atención general, del entusiasmo público; sus endechas y sus odas, sus leyendas y sus dramas formaban en torno de su frente pálida, de su larga y negra cabellera romántica, aureola fulgente que apagaba á todos los rivales. Campoamor no pudo evitar imitarlo como los demás, es decir, ponerse al mismo tono, buscar efectos parecidos. Estos versos de las *Ternezas y Flores* pudieran ser de Zorrilla en sus momentos menos buenos:

Errante sol de aromas circundado,
Tu ardiente lumbre tenue debilita,
Que ya mi corazón de arder cansado
Negro sus alas moribundo agita.

Y Zorrilla mismo hubiera gustoso prohijado quintillas como las de *Tu Boca* ó *La Beata de máscara*.

Pero Campoamor vió pronto que, para distinguirse y salir del montón, debía cambiar de ruta, pues no era capaz de vencer á semejante adversario en su propio terreno, y resueltamente se encaminó por otro rumbo muy diverso, casi diametralmente opuesto. Abandonó á Zorrilla, el « bardo divino », como le llama, la poesía objetiva, el mundo de la luz y los colores, y reservóse para sí mismo la poesía filosófica, « el campo de las impresiones subjetivas, íntimas, completamente personales ». Esta explica-

ción, que con sus mismas palabras repito, fué dada más adelante, *ex post facto*, en el libro titulado *El Personalismo*, que publicó en 1855. Abrióse su propia senda, exploró nuevo terreno, hizo cuanto pudo para dejar de ser romántico. Convencido de poseer el secreto de su organización poética, de la tendencia real de su talento natural, creyó poder inventar algo nuevo; inventó por lo menos desde luego una palabra nueva, *dolora;* y con ese nombre, ó con otros, que en puridad venían á ser uno mismo: *pequeño poema*, *humorada*, *cantar* (distinguiéndose entre sí principalmente los tres por su diferente extensión material) emprendió animosa y confiadamente su carrera, y en efecto no tardó en tocar la meta, en lograr precisamente lo que quería. La anhelada gloriosa reputación, el aplauso que tan vigoroso y continuado esfuerzo merecía, vinieron pronto y fueron tales y tan grandes como los había buscado (1).

(1) Pocos escritores han sido en vida más celebrados, y ediciones hay, como la de Baudry, en París, muchas veces reimpresa, que á más de la biografía, naturalmente encomiástica, llevan varios prólogos, no menos favorables. Entre las biografías publicadas después, sobresale la escrita por Doña Emilia Pardo Bazán en 1893, que Campoamor mismo aprobó, pues, como en ella se dice, la leyó de antemano y le expidió el *exequátur*. Contiene datos interesantes, pero en los elogios es demasiado exagerada, sobre todo por empeño de llevarse de encuentro á los franceses. Hablando de la *Poética*, defensa de Campoamor *pro domo sua*, dice: « Saluden otra vez los franceses; ¿ cuándo ninguno de ellos se ha defendido así? » del mismo modo que antes había dicho con motivo de la Currita de *Pequeñeces:* « Mal año para Balzac. » Con objeto de subir todavía más el diapason del encomio, trae á colación

De la palabra *dolora* dió muy al principio, desde la primera edición de las *Doloras* en 1846, la definición; es, dijo, « una composición poética, en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica ». Definición vaga y flotante, que si bien se ajusta al plan de muchas de las composiciones con ese título, lo mismo podría aplicarse á algunas de sus fábulas, escritas antes, y á número infinito de epigramas, cantos ó *lieder* alemanes, conocidos con antelación al nuevo título.

Lo mejor, lo más justo siempre será juzgarlas conforme á su valor intrínseco, como cualquiera otra colección de versos, y dejar al género, si género nuevo hay, correr su fortuna hasta ver lo que el tiempo hace de él, — lo cual hasta la fecha no parece ser gran cosa. Títulos y definiciones son pormenores de valor escaso; nadie, por ejemplo, ha insistido mucho en el sentido preciso del término *Orientales*, que usó Víctor Hugo para un volumen entero de composiciones que tenían ciertos rasgos comunes, aunque no todas trataban del Oriente; hubo entera conformidad en aceptarlo, y *Orien-*

luego á Víctor Hugo y cuenta que E. de Ochoa oyó una vez, *en París*, decir á Hugo mismo que intentaba competir con las *Doloras*, por lo que al *año próximo se descolgó* el poeta francés con las *Chansons des Rues et des Bois*. Éstas, como es sabido, se publicaron en 1865, y Hugo estuvo ausente de París desde 1851 hasta 1870. La semejanza, además, entre las *Doloras* y las *Chansons* es puramente quimérica, forma y fondo absolutamente diferentes; y en lo que respecta á quilates de poesía, la no-semejanza es aún mayor.

tales escribieron después, con carácter parecido, Zorrilla, Arolas y otros poetas españoles.

Las *Doloras*, bien ó mal llamadas así, ni son, ni pretendieron nunca ser poesía romántica; su inventor mismo siempre lo ha declarado. Están en abierta contradicción con la doctrina romántica, que atribuye á la perfección de la forma importancia muy grande, que impone á la dicción poética reglas mucho más estrictas que las aceptadas en todo tiempo por otras escuelas, por Campoamor mismo, tan poco admirador de recónditas delicadezas de la forma, que hasta el fin fué, como en la *Poética* con satisfacción lo confiesa, lector asiduo y complacido de versos tan secundarios y tan llanos como los de J. B. Arriaza. El verdadero romántico evita cuanto puede el prosaísmo del estilo, y á falta de novedad en las ideas, cualidad que no á todos es dado conseguir, trata siempre de conservar á la poesía todos los recursos prosódicos, su riqueza musical, su esencia cantante, para lograr, por medio del ritmo y de la rima y de vocablos curiosamente escogidos, una impresión de antemano definida y solicitada. Todo esto en las *Doloras* se halla relegado al segundo plano, subordinado de propósito al empeño de filosofar, de presentar, bien en forma dialogada ó semidramática, bien á modo de apólogo ó de narración, reflexiones morales, lecciones de experiencia, sentencias filosóficas. La dolora así viene á ser como una fábula común, pero fábula en que nada compensa la falta de naturalidad, de sencilla *bonhomie*, que por otro lado pierde, y que tanto

realza á las de La Fontaine : cualidad singular, inapreciable, que en el fabulista francés es un triunfo de grande artista, que apenas si existe en Samaniego, en Hartzenbusch, en Campoamor, en muchos otros.

El prosaísmo es el defecto capital de las *Doloras*, la roca á flor de agua contra la cual á veces se estrellan, ó el banco de arena sobre el cual otras veces quedan encalladas. La dicción poética en Campoamor, que frecuentemente es sobria é ingeniosa, aunque raras veces original, á menudo también acaba batiendo en vano sus alas fatigadas, sin lograr ascender hasta donde quisiera, sin fuerza suficiente para cernerse en las alturas. Es verdad que suele el poeta tener algo que decir ; es muy cierto que piensa por su propia cuenta, que medita sus planes largamente, y que cuando se encuentra bien dueño de la inspiración, cuando la idea y la vestidura concuerdan y se ajustan cabalmente, produce entonces doloras como *¡ Quién supiera escribir !* el *Gaitero de Gijón* y otras cuatro ó cinco más, verdaderamente notables, así como cuadros descriptivos vigorosos y variados en el *Tren Expreso* y en algún otro de los *Pequeños Poemas*.

Sin embargo no en balde nació en el año de 1817, y no inútilmente vivió y creció entre románticos, respirando el ambiente en revolución de aquella época. En el fondo de su talento, aun después de formado enteramente y cuando con razón se tenía ya por jefe de nueva escuela predicando con el ejemplo una poética suya, propia, diferente de la que había

triunfado en las obras de Espronceda, Zorrilla y los demás, que es la que de viva voz expuso en el *Ateneo* de Madrid y publicó poco después aparte, en forma de libro, — no estaban enteramente borradas todavía las huellas de las primeras impresiones literarias, de las lecciones recibidas en la juventud. No fué Víctor Hugo, — que le llevaba quince largos años de edad y había ya llegado al apogeo de su órbita inmensa, — quien había de ponerse, ya sexagenario, á imitar las *Doloras*, que muy probablemente ni siquiera comprendería bien, pues al fin de su vida no entendía tan corrientemente el castellano, como algunos han creído. El poeta de las *Chansons des Rues et des Bois* ocupaba ya alturas desde donde no se imita y con nadie se compite, á pesar de lo que pareció á E. de Ochoa haberle oído decir. Todo lo contrario es lo que acaeció, pues abundan en los escritos de la madurez de Campoamor pruebas de que éste leía, con frecuencia y con cuidado, al gran poeta francés, pues alguien ha entresacado de ellos y publicado gran número de frases y pensamientos casi literalmente copiados de las obras de Hugo. Publicáronse en 1873 en un periódico de Madrid, *El Globo*, y trabáronse polémicas, acusando unos de plagiario al poeta español, defendiéndolo otros, pero todos, incluso Campoamor mismo en la citada *Poética*, reconociendo implícita ó abiertamente el hecho, — que mejor para su fama sería que no hubiese sido exacto (1).

(1) El caso es tan grave que el mejor de sus abogados, Don

Pero no es aquí el lugar de esta cuestión. Importa sólo fijar ahora que fué Campoamor hombre de su época, de la época de su educación, únicamente hasta donde no pudo evitarlo; que se rebeló muy pronto contra las influencias del medio y el momento en que primero le tocó florecer, y que su enérgica voluntad, su laboriosidad, el respetable empeño de crear un género, fundar escuela y armonizar sus recursos, lo convirtieron en el poeta de las *Doloras;* de ahí en adelante no hizo más que doloras, bajo diferentes títulos y dimensiones, revolucionando así, según confiesa, *el fondo y la forma de la poesía* (*Poética*, pág. 35), pero siendo siempre, para usar también sus propias palabras, « *un aficionado á las letras* más bien que *un escritor de profesión* ». (*Ibid.*, pág. 126.)

Vió y presintió la reacción que había forzosamente de producirse contra el lirismo palabrero, que en Zorrilla, y en sus imitadores sobre todo, llegó á tan miserables exageraciones, exageraciones en que él mismo no pudo evitar el caer. Supo escoger el momento

Juan Valera, aborda la cuestión en esta forma extraña : « Las » cien frases tomadas á Víctor Hugo y otras ciento más que » se me citen no me hacen variar de opinión. Casi le tengo » ahora (á Campoamor) en mejor concepto, porque yo no le » hubiera perdonado jamás que de su propia cosecha hubiese » sacado las absurdas rarezas ó los pensamientos hueros é » hinchados que se citan, mientras que, siendo de Víctor » Hugo, ya se los perdono como una niñada disculpable. Al » fin la gloria de tan celebrado escritor pudo deslumbrar hasta » ese extremo ». *Disertaciones y Juicios literarios.* Madrid, 1890. — Pág. 190.

oportuno, aprovechar el cansancio del público empalagado por el abuso de tanta melodía sin sentido y sin valor; pero infortunadamente pasó al extremo opuesto, y por huir del vago sonsonete empezó casi inmediatamente á escribir prosa rimada. La primera de las *Doloras* en el orden cronológico, titulada *Cosas de la edad*, revelaba ya el peligro, pues basta escribir unos tras otros los versos de la quintilla primera, para que parezca transformada en prosa, sin necesidad de cambiar vocablo ni destruir hipérbaton. Así empezó y así continuó; á la misma prueba pueden someterse otras con idéntico resultado. Una de las más ingeniosas y celebradas comienza de este modo: — « Pobre Carolina mía! — Nunca la podré olvidar! — Ved lo que el mundo decía — Viendo el féretro pasar. » — Es demasiado fácil versificar de esa manera.

El éxito vino lenta, pero seguramente. Cuando allá por 1850 se veía palidecer la gloria de Zorrilla, ascendía brillante sobre el horizonte, del lado opuesto, la estrella de Campoamor. Sucedíanse las ediciones rápidamente, en Europa al mismo tiempo que en América, y sería difícil contarlas hoy con exactitud. Campoamor también, según la ya citada biografía, otorgaba generosamente á todo librero que lo pedía, el derecho de publicar sus versos nuevos y viejos, las doloras principalmente, que era lo que el público más buscaba, y las ediciones por tanto pululaban.

Era claro, sin embargo, que los admiradores del fundador del nuevo arte de hacer versos líricos no

podían ser los mismos que con tanto gusto habían saboreado, y aplaudido con tanto entusiasmo, las composiciones de los grandes románticos. No era de creerse que una misma persona amase con igual fervor á Campoamor y á Espronceda juntamente, son dos polos opuestos, y el sinnúmero de lectores que, en España como en el resto del mundo donde se hablaba el español, surgía aumentando constantemente, tenía que componerse de personas diferentes, entrarían á formarlo en muy fuerte proporción aquellos elementos sociales importantes que sienten por la poesía en sí misma muy moderada afición, porque le piden algo ajeno á su esencia, algo que no puede ella ofrecer sin rebajar su carácter, sin alterar su perfume exquisito; es decir, truísmos de filosofía casera formulados á manera de oráculos, ó máximas de profundidad aparente en lenguaje afectadamente llano y común. Para reunir copioso surtido de ambas cosas, basta recorrer el índice de un tomo de *Doloras*, y sin salir de las primeras veinticinco, he aquí algunos: *Quien vive olvida*, *No hay dicha en la tierra*, *Vanidad de la hermosura*, *Todo se pierde*, *Quien más pone pierde más*... y así sucesivamente.

Fernando de Herrera, Quintana, fueron objeto siempre de especial antipatía para Campoamor, como probablemente lo serían también Espronceda y cuantos supieron hacer grandes versos líricos, lo mismo clásicos que románticos. No es sólo el lenguaje estudiadamente humilde lo que separa á Campoamor de esos modelos; algo más hay que señalada-

mente de ellos lo distingue : su prosodia defectuosa. Nunca llegó á poseer bien y emplear con variedad y con gracia las delicadezas del metro y el ritmo acentual. Juez tan competente como Miguel Antonio Caro ha podido decir, en nota á la *Poética* de Andrés Bello, que no sabe « si atribuir á pronunciación asturiana, ó á que haya experimentado alguna modificación en el oído », combinaciones tan impronunciables como éstas :

Me dijo el Redentor : « presente ó ausente... »
Engañosa ó engañada hasta aquel día... »

Pertenecen ambos versos á *El Drama Universal* y encuéntranse allí otros muchos de la misma especie. Es un extenso poema en cinco jornadas, publicado en 1869, más interesante sin duda que el lánguido, casi ilegible *Colón*, que dió á luz unos diez años antes. El *Drama Universal* es composición fantástica, de vastas proporciones, á la manera de la segunda parte del *Fausto* de Gœthe, que encierra toda una filosofía, que condensa la historia entera de la humanidad junto con ideas extrañas sobre la transmigración de los seres y el origen de los cultos, pero donde no están ni Fausto ni Mefistófeles ni Elena. Los personajes principales, Honorio, Soledad, Palaciano, son nombres ó sombras ; no viven, no interesan, no deben al poeta la inmortalidad del arte. El estilo es extremadamente descuidado y desigual, con numerosos versos débiles ó inarmónicos, como los

citados, al lado, es verdad, de otros llenos de vigor, como éstos que señala Rafael Pombo:

Y es siempre para el alma la materia
De su eterno pecar eterna excusa.

En torno de lo claro y definido
Vuela algo indefinible y misterioso.

Como el castigo á toda falta llega,
Le llega á cada pena su esperanza.

Por no turbar, la madre, resignada,
Tal vez el sueño ó la quietud del hijo,
Al umbral de la puerta, acurrucada,
Hasta mañana aguardaré, — se dijo.

He aquí cómo aprecia el mismo Pombo esta obra, lo de más importancia que nos queda de Campoamor: « Si el *Drama Universal* á nuestro juicio no es un poema ni un drama, es sin embargo obra de poeta; de armazón débil, pero rica en preciosos materiales, germen quizá de poemas futuros... Hay que reconocer en él la percepción de lo ideal, notable ingenio, la preocupación, no muy en uso, por el fondo y la enseñanza del canto, y aun en ocasiones la inspiración de los incidentes sublimes. Aunando tales dotes es muy de deplorarse que quiera convencernos de que carece del instinto de la forma, la plástica del lenguaje, el don de abrir al manantial de las ideas un cauce limpio, natural y gracioso por entre las asperezas de la palabra » (1).

(1) *El Mundo Nuevo*, periódico ilustrado. (Enrique Piñeyro, director.) Nueva York, Abril 10 de 1872. Tomo I, pág. 274.

De tal modo juzgaba Pombo: un poeta á otro poeta, en el año de 1872. Campoamor vivió, como va dicho, hasta 1901, cerca de treinta años más, y el fallo hoy no puede ser muy diferente. Antes al contrario, con el tiempo ciertas mejores cualidades menguaron, y los últimos *Pequeños Poemas* son marcadamente inferiores al *Tren Expreso*, que apareció el primero. También fueron borrándose más y más las huellas que de su albor romántico le habían quedado. Por esta razón me reduzco, hablando de él, á estas ligeras, descosidas observaciones, pues estoy aquí tratando del romanticismo en España, y pertenece Campoamor á otra escuela y á otro mundo.

Sea dicho empero todo esto sin dejar de reconocer su puesto y su importancia en el conjunto de la moderna literatura española, puesto elevado á que es acreedor por su prosa tanto como por sus versos. Hay veces que, leyendo su *Personalismo*, sus *Polémicas*, su *Poética*, donde tanto abundan la gracia, el desenfado, con frecuencia la más encantadora naturalidad, me pregunto si no es verdad que como prosista reúne cualidades más difíciles de poseer, más capaces de durar. En la *Poética*, de la primera á la última línea, se halla retratado el hombre con precisión de facciones, con expresión de carácter, intensas y vivas, como en las *Doloras* y los *Poemas* no lo encuentro.

X

DII MINORES

I

Francisco Martínez de la Rosa.

Con motivo de Larra y su *Macías*, á quien precedió, he dedicado ya algunas palabras al drama de Martínez de la Rosa *La Conjuración de Venecia.* Aunque no mucho más, algo es necesario añadir aquí, por lo que hubo de romántico en las obras de este eminente literato, famosas en su tiempo, hoy ya bastante olvidadas.

Andaluz de Granada, nacido en 1788, recibió su educación conforme á los principios de clasicismo estrecho que entonces imperaban y fué naturalmente admirador de Meléndez, imitador de Moratín, traductor en verso y comentador del *Arte poética* de Horacio. Por vicisitudes de la política vivió varios

años desterrado en París durante el último período del reinado de Fernando VII, y allí, en medio de la tempestuosa revolución literaria, que renovaba todas las manifestaciones del arte en esos momentos, recibió fuerte sacudida su flexible y cultivada inteligencia. La sacudida no llegó hasta las raíces mismas de ideas ya demasiado profundamente entradas en su espíritu, y que permanecieron en lo esencial idénticas hasta el fin; mas el que había desde los albores de la juventud cultivado el arte dramático y escrito comedias y tragedias, no había de mirar sin curiosidad y estudiar sin interés las innovaciones, que eran el tema de conversación, y también para muchos el escándalo, de París en esa época. Por desgracia suya sin embargo, como inevitable resultado de cuarenta años de estudios anteriores por sendas diferentes, concentró toda su simpatía en lo que era nuevo solamente en apariencia, hacia lo que con ligero barniz de historia y unas gotas de esencia extraída, al través de Ducis y Letourneur, del drama de Shakespeare, y mezcladas con otras directamente tomadas de las tragedias de Byron, ponía entonces en escena el autor de *Luis XI* y de las *Vísperas sicilianas*. De esa simpatía nacieron dos dramas semirrománticos en prosa, *Aben Humeya* y la *Conjuración de Venecia*. Por ellos, y sólo por ellos, no es lícito hablar del romanticismo en España sin mencionar á Martínez de la Rosa.

En el prólogo á la edición de poesías líricas que publicó en 1832, año siguiente al de su vuelta á Es-

paña, formuló Martínez su profesión de fe, diciendo que se sentía « poco inclinado á alistarse en las ban» deras de los clásicos ó de los románticos », y que tenía « como cosa asentada que unos y otros llevan » razón, cuando censuran las exorbitancias y dema» sías del partido contrario, y cabalmente incurren » en el mismo defecto, así que tratan de ensalzar su » propio sistema ». Ahí está el programa de toda su vida, en literatura como en política; así fué romántico sin dejar de ser clásico; así se vió tachado de « pastelero » por los liberales de 1821, al mismo tiempo que mal querido por Fernando, sin desmentir ni en uno ni en otro caso la sincera nobleza de su carácter.

Aben Humeya, escrito en lengua francesa por el mismo poeta español y representado en el teatro de la Porte Saint-Martin, fué acogido en París con respetuosa simpatía, pues todos los periodistas y hombres públicos, y la mayor parte de los literatos lo conocían, personalmente ó de nombre, y sabían que por el honor de haber representado á Granada en las Cortes de 1812 había pasado varios años en un presidio de África, y que había sido luego ministro liberal como adalid de la revolución que en 1820 se impuso al monarca, manteniéndose corto tiempo en el poder, á la manera de un domador que por medio de sonrisas contiene por un lado al león y por el otro á la hiena dentro de la misma jaula, es decir, de una parte el pueblo de Madrid encolerizado y de la opuesta el rey con su índole tan maligna como

hipócrita. La empresa era desesperada y, aun antes de ser restablecido definitivamente el absolutismo, tenía ya él perdida su popularidad y había emigrado á Francia.

Al ponerse en escena luego *Aben Humeya* en 1836, un año después de la *Conjuración de Venecia*, pareció llegar demasiado tarde. Larra, que tan cordialmente había elogiado el primero de los dos dramas que se representó, trató el segundo con dureza, aunque en realidad sin grande injusticia; y lo que se quiso presentar como victorioso en Francia resultó ser franca derrota en España. Es una composición más estudiada que el episodio de la conspiración en Venecia antes puesto en escena, pero la acción es menos dramática é interesante. Está por supuesto muy elegantemente escrito, pues era él prosista atildadísimo; pero nótase alguna afectación en el estilo y carece el lenguaje, aun en los mejores momentos, de la concisión y energía que demanda el teatro. Esta frase de Aben Humeya á sus parciales antes del combate: « tenemos que vengar *en breves instantes* » medio siglo de esclavitud », valdría más y produciría mayor efecto descargada de las tres palabras subrayadas, que nada importante añaden al sentido. También es rebuscada esta otra, de mucho más efecto sin embargo que la anterior: « ¿Ves este reguero » de sangre?... Ese es el camino del trono. » Ni en éstas ni en las demás del mismo se encuentra el acento profundamente conmovedor de las buenas escenas de la *Conjuración de Venecia*.

La versificación de Martínez de la Rosa se ajustó siempre á los ejemplos y preceptos del gusto clásico; pero la blandura de su corazón, de su alma, más sensible que la de Meléndez mismo, le inspiró en ciertos pedazos de su *Edipo*, pálido reflejo del de Sófocles, versos llenos de penetrante melancolía, que no deben olvidar los compiladores de antologías, que sobrenadarán, junto con los endecasílabos libres de la carta que escribió al duque de Frías

Desde las tristes márgenes del Sena.

Esa epístola y las dos admirables elegías de Gallego y de Quintana, verdaderas siemprevivas de la corona fúnebre que en honor de la Duquesa tejieron los literatos españoles en 1830, son obra de tres poetas, clásicos de gustos y de educación, en cuyo acento esa vez se adivina algo indefinible que anuncia el cambio en la poesía lírica española. La de Martínez de la Rosa no es inferior á las de sus dos grandes y famosos contemporáneos; es más patética que la muy solemne y elocuente de Quintana, menos declamatoria que la muy hermosa y viril de Gallego. Los tres poetas que con su espléndida inspiración iluminaron el final de un ciclo literario, pusieron quizás en esas poesías, sin buscarlo, sin quererlo expresamente, algo de la melancolía romántica que por diversos lados penetraba ya en España.

II

Antonio Gil y Zárate.

Fué Gil y Zárate hombre que á fuerza de constancia y energía se formó casi por sí solo y llegó á obtener como autor dramático una gran reputación, superior á su mérito verdadero. Ejerció además grande influencia en la marcha de su país como director general de Instrucción pública y organizador de un plan de estudios universitarios. Pero no es decir que realmente recibiese educación tardía ó incompleta, antes al contrario; fué la suya mucho más sólida y variada que la que lograron obtener Bretón, García Gutiérrez y varios otros. Hijo de actores apreciados del público en sus días, nació en San Lorenzo del Escorial el año de 1793 (1), estudió en Francia las pri-

(1) Ferrer del Río (*op. cit.*, pág. 113), Valmar y otros, dicen que nació en 1793; sin embargo, Blanco García, agustino, profesor en el Escorial, que declara haber visto la partida bautismal, pone en su libro ya citado la fecha de Diciembre de 1796, probablemente por descuido, no salvado en la fe de erratas; pues la fecha primera aparece confirmada por el mar-

meras letras y á Francia volvió todavía después, á perfeccionar y completar asignaturas superiores en ciencias y letras.

Tuvo ciertas dotes de escritor dramático, pero ni fué poeta ni llegó á formarse en verso ó prosa estilo propio notable. Cuanto escribió parece producto de la voluntad, de un esfuerzo enérgico y continuado, con muy poco auxilio de la inspiración. No obstante dos de sus obras de teatro, *Carlos II el Hechizado* y *Guzmán el Bueno*, gozaron de extraordinaria popularidad, y en el auge y fervor del romanticismo pasaron para muchos por tan buenas como el *Trovador* ó los *Amantes de Teruel*, y no fueron menos aplaudidas y frecuentemente representadas que *Don Álvaro* ó el *Zapatero y el Rey*. Hoy privadas del brillo de la novedad han descendido á su justo nivel, ajeno ya el público á las pasiones políticas que enardecían los ánimos durante la minoría de Isabel II. *Carlos II*, sobre todo, se tiene ya por lo que es: melodrama violento, que halagó pasiones más violentas todavía de una crisis pasajera, en el que un personaje famoso de Víctor Hugo, Claudio Frollo, el arcediano de *Notre-Dame de Paris*, reaparece en la escena española con la figura y el nombre del confesor del monarca hechizado, Froilán Díaz, personaje histórico que no

qués de Valmar, con el testimonio de Gil y Zárate mismo, en el artículo biográfico citado más adelante.

El P. Francisco Blanco García, nacido en 1864, autor de la *Historia de la literatura española en el siglo XIX*, varias veces citada antes, (3 vols. Madrid, 1891-1894) falleció prematuramente, hallándose en el Perú, en Diciembre de 1903.

parece haber sido tan malo y libidinoso como el autor nos lo presenta. Es una pieza de gran movimiento, construída por quien conocía bien los recursos del arte escénico. Aun sin los arranques de entusiasmo revolucionario que la subieron mucho más alto del lugar que le correspondía, hubiera sido siempre apreciada y aplaudida como alarde sincero de infamar y poner en la picota una faz odiosa del más inhumano fanatismo, en medio de un cuadro histórico y romántico hábilmente concebido. No es el haber desfigurado un personaje real ni la violencia exagerada de la acción lo que ha hecho envejecer y caer la obra en el olvido, sino la inseguridad del estilo, la mediocridad de la versificación.

No era Gil y Zárate precisamente un joven cuando, á fines de 1837, hizo representar ese drama, pues pasaba de los cuarenta años; pero fué el momento en que lo dió á luz uno de esos períodos esencialmente juveniles, es decir, osados, tumultuosos, en que la política y la literatura en fecunda fermentación tienden á crecer, precipitarse y arrollar barreras que pretenden débilmente sujetarlas. Las masas populares luchaban por derribar la oligarquía que desde la muerte de Fernando había casi continuamente gobernado en nombre de su hija, y el romanticismo, triunfante en el teatro, rompía las últimas trabas y juzgaba lícitos todos los excesos. *Carlos II el Hechizado* obedecía á esas condiciones y lo aclamaron espectadores que buscaban sensaciones fuertes y daban escasa importancia á delicadezas de forma artística.

No es de extrañar, por consiguiente, que más adelante el grave, sesudo director de Instrucción pública, alarmado él mismo por el efecto persistente de su drama, deplorase haberlo escrito. Así parece que sucedió (1); pero la supuesta retractación *in articulo mortis*, que anunció después la prensa de propaganda religiosa en 1861, fué prontamente desmentida por los familiares del difunto poeta (2).

Guzmán el Bueno es mejor obra de arte, menos melodramática y también más cuidadosamente escrita. La hazaña popularmente famosa del padre que echa por el muro la cuchilla antes que rendir la plaza por salvar la vida de su hijo, ha sido, esta vez solamente, puesta en escena de manera aceptable, y el público la acogió con satisfacción, no olvidando volverla á aplaudir cada vez que el patriotismo busca pábulo en el teatro. Gil y Zárate solicitó deliberadamente el fácil triunfo prodigando versos como éstos :

¿ Españoles no sois? pues sois valientes.
A fuer de castellanos sois leales...

Para el género cómico tuvo quizás más felices disposiciones, pero la fortuna de Bretón lo arrolló y empujó por otro rumbo.

(1) Según el marqués de Valmar (*Autores dramáticos contemporáneos*, Madrid, 1882, vol. II, pag. 224) pidió, siendo subsecretario de la Gobernación, á su jefe don C. Nocedal, que prohibiese en todo el reino la representación de la malhadada obra, pero el ministro no accedió á ello.

(2) Así lo reconoce el P. Blanco García en su libro, imparcialidad que es doblemente de aplaudir en este caso.

Militó también en el partido moderado, como Rivas, Martínez de la Rosa, Bretón, Vega, Larra mismo al fin de su corta vida ; y subió ó bajó del poder según las oscilaciones de la política. El triunfo de O'Donnell en 1858 lo dejó cesante : « Demasiado altivo », dice la autobiografía, citada por el marqués de Valmar, « para hacer súplicas y gestiones que me habrían rebajado... no he querido volver á tomar parte ni en la política ni en la literatura ». Murió en 1861.

III

Enrique Gil y Carrasco.

Enrique Gil es el más tierno, el más sinceramente afligido y melancólico de los poetas españoles de un período en que la tristeza, ó real, ó fingida, fué rasgo común entre los cultivadores de la poesía seria. Su vida toda empezó y acabó en acuerdo perfecto con el tono plañidero de sus versos; tocóle en suerte una existencia de penas y privaciones; nació pobre, vivió pobre, y desde temprano, al llegar á edad de hombre, se sintió desfallecer, presa de una tisis pulmonar, hasta morir á los treinta y un años, lejos de la patria y la familia, y ser enterrado en el cementerio católico de Berlín, donde un amigo compasivo le erigió modesto túmulo, circundado de plantas y de flores, como él lo habia deseado. Esas flores y esas plantas, pronto marchitadas y consumidas por el clima septentrional, fueron, al menos dos veces, renovadas por poetas hermanos, que expresamente visitaron el camposanto con ese objeto: uno

de ellos, Eulogio Florentino Sanz, al mismo tiempo que buscaba entre las inscripciones alemanas ese único epitafio en lengua castellana, recordaba y recitaba en voz baja los versos de Gil *Á la violeta* :

Quizá al pasar la Virgen de los valles,
Enamorada y rica en juventud,
Por las umbrosas y desiertas calles
Do yacerá escondido mi ataúd,
Irá á cortar la humilde violeta
Y la pondrá en mi seno con dolor
Y llorando dirá : « pobre poeta!
Ya está callada el arpa del amor! »

Nació en el año de 1815 en un pueblo de la provincia de León, junto á los confines de Galicia; educóse primero en Astorga, « la sombría ciudad de Astorga », como dice su hermano y biógrafo (1), luego corto tiempo en Valladolid y terminó sus estudios en Madrid. Obtuvo aquí desde el principio la amistad de Espronceda, y bajo su ala empezó á publicar poesías en los periódicos, logrando con una de las primeras, *Una Gota de rocío*, inserta en *El Español* á fines de 1837, llamar la atención y ganar el aplauso de los aficionados á las letras. En ésta, como en casi todas las suyas, es muy ingenioso y variado el metro, llegando á menudo á efectos delicadísimos de ritmo y armonía. Empieza así :

Gota de humilde rocío
Delicada,

(1) Obras de Enrique Gil, *Poesías Líricas*. Madrid, s. a (1873), 1 vol. (Medina y Navarro, editores).

Sobre las aguas del río
 Columpiada;
La brisa de la mañana
 Blandamente,
Como lágrima temprana
 Transparente,
Mece tu bello arrebol
 Vaporoso
Entre los rayos del sol
 Cariñoso.
¿Eres, dí, rico diamante
 De Golconda,
Que, en cabellera flotante,
 Dulce y blonda,
Trajo una sílfide indiana,
 Por la noche,
Y colgó en hoja liviana
 Como un broche?

El ejemplo de Espronceda contribuyó directa y favorablemente á formar su dicción y, á pesar de la gran diferencia de temperamento artístico, no está siempre muy lejos de ciertas poesías de su modelo como la *Serenata*, las canciones del *Sancho Saldaña* y aun de la titulada *A Una Estrella*, que es de las buenas de Espronceda, aunque no de las de primer orden.

No debe olvidarse que las poesías de Gil se reunieron y publicaron en volumen más de un cuarto de siglo después de su fallecimiento, sin que él nunca las hubiese retocado ó revisado. Tales como están superan infinitamente á las de otros poetas que, como Selgas, gozaron de mucho mayor reputación, cultivando el mismo género exactamente. Ni como pintor de la naturaleza ni como suave cantor de sentimientos

íntimos ó de impresiones tristes, puede pretender el autor de *La Primavera* y *El Estío* haber llegado á la misma altura que Enrique Gil. El lenguaje de Selgas es más correcto, su estilo por lo general de más sostenida elegancia, pero tiene siempre mucho menos que decir y nunca alcanza el grado de intensidad de sentimiento de su infortunado predecesor.

Mantúvose Gil modestamente dentro del género apacible á que se creía llamado, raras veces aspiró á vuelo lírico más encumbrado, salvo una vez, con motivo de la muerte de Espronceda, que le inspiró una dolorosa elegía, en la que quiso dar á la nota desolada y característica de su voz más fuerza y volumen de lo que solía obtener. Compara al gran poeta á un águila que « hasta el sol subia » á beber los torrentes de su luz: y dando á su llanto acento personal, exclama :

> ¡Y yo te canto, pajaro perdido,
> Yo, á quien tu amor en sus potentes alas
> Sacó de las tinieblas del desierto,
> Que ornar quisiste con tus ricas galas,
> Que gozó alegre en tu encumbrado nido
> De tus cantos divinos el concierto!

Una vez reunidos los versos que dejó Gil desperdigados por los periódicos, no es posible que vuelva á caer en injusto olvido el autor de tan delicadas y conceptuosas poesias.

No vale menos como prosista. Su novela *El Señor de Bembibre* es, después del *Doncel* de Larra, la mejor del periodo romántico. Comprèndese, sin embargo,

que debió perjudicarle desde el primer momento el recuerdo de la *Novia de Lammermoor*. El señor de Bembibre trae á la memoria, hasta en el nombre y el modo frecuente de emplear el título, al señor de *Ravenswood*, *the Master of Ravenswood*, como también Scott llama siempre á su protagonista. Las grandes líneas del argumento son parecidas, y la situación, la crisis de la acción, idéntica. No es justo ni exacto decir que ha hecho Gil una imitación directa ó indirecta; nada tiene de inverosímil pensar que el plan tomó forma en la mente del autor sin el propósito de rivalizar con el novelista escocés, sin darse cuenta de que en realidad traía á España y ligaba con sucesos de su historia algo en el fondo y en la forma semejante á la hermosa y dramática composición de Scott, la cual sin duda conocía, porque era popular en castellano y porque en 1844, cuando publicó Gil su obra, estaba aún más popularizado el argumento en virtud de la ópera de Donizetti, uno de los grandes triunfos de la música italiana, puesta en escena en Madrid constantemente.

Nada empero sufriría en definitiva por causa de esa semejanza *El Señor de Bembibre*, si no fuese insuficiente y débil precisamente en todo aquello que distingue é inmortaliza á la novela escocesa. Las cualidades que añaden quilates á los versos de Gil, la ternura conceptuosa, la melancolía sostenida, la melodía triste continuada, lentamente repetida, en este otro caso no agregan, sino quitan fuerza é interés al cuadro dramático de su novela, que langui-

dece en los momentos mismos en que la acción imperiosamente pide, necesita mayor vigor. Doña Beatriz de Ossorio cede, falta á la palabra empeñada al amante ausente y al plazo en que se ha comprometido á aguardarlo, sin los motivos abrumantes que hacen sucumbir á la pobre y desvalida Lucía, víctima de su inflexible y dominante madre. Cuando vuelve su prometido, Don Álvaro Yáñez, y se encuentran, por accidente, al aire libre, todos los actores de la tragedia, falta á la escena la concentrada energía que imprime tan grande y conmovedor efecto á la aparición de Ravenswood en el acto de firmarse el contrato nupcial de Lucía. De ahí en adelante corre la novela inglesa, tremenda, fatal, como una tragedia de Esquilo, á su inevitable desenlace, mientras que en la obra de Gil mengua cada vez el interés y termina laboriosamente, sin nada que equivalga al cuadro desgarrador de los funerales de Lucía, á la salida de Edgardo de su mansión y la muerte en la temblante arena de la costa.

En cambio Gil, que con sus ojos velados por las lágrimas veía y tan poéticamente sabía reproducir el paisaje melancólico de las tardes de otoño y de invierno en su tierra natal, á las orillas del Sil, á la sombra lejana de las montañas de Galicia, engasta á menudo en medio de su narración, con frases suaves como caricias, delicadas como pinceladas de miniaturista, paisajes naturales exquisitos. No sabía Scott componer prosa como la de este trozo de Gil, que tomo, entre muchos, como ejemplo :

« Las primeras lluvias de la estación, que ya habían caído, amontonaban en el horizonte celajes espesos y pesados, que adelgazados á veces por el viento y esparcidos por entre las grietas de los peñascos y por la cresta de las montañas, figuraban otros tantos cendales y plumas abandonadas por los genios del aire en medio de su rápida carrera. Los ríos iban ya un poco turbios é hinchados, los pajarillos volaban de un árbol á otro sin soltar sus trinos armoniosos, y las ovejas corrían por las laderas y por los prados, recién despojados de su yerba, balando ronca y tristemente. La naturaleza entera parecía despedirse del tiempo alegre y prepararse para los largos y obscuros lutos del invierno. »

Hanse reunido también artículos literarios de Gil muy juiciosos, llenos de excelentes observaciones, que pueden todavía leerse con placer y con provecho. Sobre la *Doña Mencía* de Hartzenbusch, la traducción de *Macbeth* por García de Villalta, las poesías de Espronceda anteriores al *Diablo Mundo* y otras obras notables de la época, nos ha dejado estudios sagaces: buena crítica de poeta que penetra las intenciones y sabe reconocer lo realmente inspirado (1).

De Barcelona salió en Mayo de 1844 con dirección á Marsella, y de ahí á recorrer los diferentes Estados de la Confederación Germánica, con objeto

(1) Encuéntranse todos, junto con la novela y otros trabajos, coleccionados bajo el título de *Obras en Prosa*, 2 vols. 8 mayor, Madrid, 1883. Buena y elegante edición, muy superior á la de las Poesías.

de informar detenidamente al ministerio de Estado acerca de las mutuas relaciones políticas de esos países confederados y sobre su situación social, industrial é intelectual. Contaba para vivir solamente con su trabajo, y la misión, que tenía carácter diplomático, estaba muy de acuerdo con sus gustos, á más de satisfacer su vivo deseo de estudiar profundamente la literatura alemana ; pero iba ya muy adelantada la cruel enfermedad en su pecho, el clima frío debía exacerbarla y al fin llevarlo al sepulcro, menos de dos años después de salir de España, en Febrero de 1846.

IV

Gabriel García y Tassara

Ante la posteridad aparece Tassara como poeta lírico únicamente. En prosa escribió mucho, pero sólo artículos en periódicos políticos, sobre temas de política militante, de los que generalmente no se coleccionan después, y que debieron ser un poco obscuros y demasiado llenos de pretensiones dogmáticas, á juzgar por la única prosa suya que conozco: el prólogo á la edición de sus versos hecha en Madrid en el año de 1872. Su poesía misma corrió riesgo de quedar inédita, ó por lo menos, como la de Gil y Carrasco, de no ser exhumada de los periódicos en que por primera vez apareció, hasta después de la muerte del autor. Verdad es que en tierra hispano-americana, en Bogotá, se recogió alguna parte de ella, sin intervención, ni anuencia, ni conocimiento del poeta, sin recibir por tanto la última mano, y que el folleto que la contiene circuló bastante por esas tierras, hasta llegar un día á los ojos

de Tassara mismo, quien al recibirlo es fama que exclamó: « En Sudamérica me tienen por poeta, mientras en España nadie lo sabe! » (1).

Eso dijo el eminente vate, en Washington, siendo Ministro de España en los Estados Unidos. Afortunadamente para las letras llegó un momento en que se retiró, mejor dicho, en que dejó de tomar parte activa en política y en diplomacia, y dióse así proporción y vagar para reunir, limar y publicar sus obras poéticas.

No hay de él, valga la frase, historia personal que relatar aquí. Nació en Sevilla en 1817 y murió en 1875: lo demás de su vida y el desenvolvimiento de sus ideas, que en esencia siempre fueron las mismas, se halla en sus versos, en los cuales, como en su prosa de periódico, se mostró combatiente enérgico, batallador. Tres grandes acaecimientos de su época le fueron profundamente antipáticos é hicieron fuertemente bullir su indignada inspiración: la revolución francesa de 1848 con todas sus consecuencias europeas hasta el golpe de Estado de Luis Napoleón; la española de 1868, y la guerra franco-alemana de 1870. La impresión que cada uno de esos tres sucesos transcendentales produjo en su espíritu, registrada está en el tomo de sus versos y sirvió de estímulo poderoso para impulsar su genio hasta mayor altura.

(1) *El Mundo Nuevo*. Nueva York, Tomo I, pág. 23. Artículo escrito por Rafael Pombo en el número de 25 de Junio de 1871.

Fué gran poeta lírico, único quizás entre los modernos españoles (fuera de Núñez de Arce en los *Gritos del combate*, y éste en grado y con estro algo menor) que supo hacer sátiras políticas con arranque lírico, á lo Víctor Hugo, ó mejor dicho, á lo Augusto Barbier. Esa era la tendencia natural de su talento. Así empezó y así acabó. Desde el año de 1839, cuando la guerra encendida en Oriente por la ambición y la audacia soberbia de Mehemet Alí, el « excelso Bajá », como él lo llama, amenazaba arrastrar también á las potencias de Europa, compuso vigoroso canto, de que publicó espléndidos fragmentos, en que exalta al caudillo egipcio, y se indigna de que lo califiquen de rebelde, de que la Europa se ligue contra él :

Esta Europa sin fe, que al recostarse
En la tumba de cien generaciones,
Quisiera inocular en las naciones
El germen de su propia destrucción...
. . . .
El ruso y el inglés, los dos colosos
Que aprietan á la Europa entre sus brazos,
La Francia tricolor que hace pedazos
Cuanto la empresa de los siglos fué,
En pos caminan al fatal despojo...

Ese modo de presentar la historia, la del pasado y la contemporánea, en busca de motivos para indignarse y para desesperar, se agravó en él durante los años de 1848 á 1852. Las agitaciones en Francia y en Europa sacudieron y revolvieron hasta el fondo todos sus instintos de « conservador » — nombre

que él mismo se atribuye en el prólogo citado antes — y desahoga luego, en unas epístolas célebres en verso, una « especie de poema », como lo llama, copiosa y magníficamente, en torrente de lirismo, de humorismo y de elocuencia, la indignación y el miedo y la lástima y la cólera que le inspira la revolución. Como otro Dante, un « mísero Dante », que así modestamente se apellida, se juzga llamado á cantar á Europa « la Divina Comedia de su muerte » y á gritar en nombre de Dios

á los pueblos que su brazo alcanza :
Lasciate ogni speranza, ogni speranza!

La inscripción en la puerta del infierno, la obra entera del bardo italiano, es la fuente en que va á amamantar y nutrir su irremediable pesimismo. Forman también parte de ese mismo poema, que intituló primero *Luzbel*, luego *Un diablo más*, unos tercetos robustos á Dante; he aquí una muestra :

Tu infierno es este mundo ¡oh padre Dante !
Encima del dintel de nuestra vida
La tremenda inscripción ya está delante.
El mal hizo en la tierra su guarida ;
El bien no es más que idealidad suprema
Entre obscuros crepúsculos perdida.
Víctima de un recóndito anatema,
Huérfana, de su Dios abandonada,
Como las sombras de tu gran poema,
La humanidad ¡oh Dante ! desespera,
Dobla la sien en la doliente mano,
Y abandona el timón á la onda fiera.
No inquiere ya el arcano. No hay arcano.
No pide ya venganza. No hay venganza.

No hay más que el himno del dolor humano
Y el sempiterno adiós á la esperanza.

La caída de Isabel II en 1868 aumentó sus tristezas. Intentó volver á la vida pública, fué candidato á la diputación, quedó (para usar sus propios términos) « desahuciado en Sanlúcar y en Carmona, muerto electoralmente », y sus negros presentimientos encrudecieron :

¡ Ah ! La patria otra vez, la patria cara
Que, á la merced del popular sufragio,
A optar hoy se prepara,
Como entre el rudo escollo y el naufragio,
Entre la dictadura y la anarquía...

La guerra de Francia y Alemania le pareció terrible confirmación de todos sus presagios :

¿ Ni qué añadir podría
Si cumplida ya está la profecía ?
¿ Si vino Atila, si murió la Francia,
Si tras la Francia morirá la Europa...

Ese Atila, ese nuevo Atila, lo había ya previsto y anunciado en 1851 :

Cuya guedeja hirsuta,
Cuya férrea armadura mal enjuta,
Aun la sangre magnánima destila
Del romano universo debelado.

Pero leidas hoy, á tantos años de distancia, esas feroces invectivas y esas fúnebres profecías pierden bastante de su misma fuerza de expresión. La Eu-

ropa, tantas veces dada por muerta, sigue su marcha sinuosa de siempre, pasando la supremacía de una nación á otra conforme á los azares de las guerras, transformándose y renovándose, como en tantos otros casos de su larga historia. Sin embargo, condensadas en versos tan bien fabricados conservan aún la grandiosa entonación y el vibrante lenguaje. Tampoco España ha caído en la dictadura ni en la anarquía profetizadas. Son declamaciones, sálvanlas solamente el estilo poético y el don de artista que domina su instrumento y le arranca amplias y llenas armonías.

Á cada paso ofrece Tassara frases nuevas, pensamientos originales, imágenes vívidas que se quedan en la memoria, toques de color que iluminan y abrillantan su vigoroso estilo. En los cuartetos á Mirabeau, sólidos, compactos como hierro martillado, comienza llamándolo:

A un tiempo Cicerón y Catilina,

y después de preguntarse:

Mirabeau! Napoleón! Oh! cuál más grande?

responde que en los dos altos frontispicios « del desmantelado monumento » legado por la Revolución, « cuya soberbia armazón yace desnuda »,

Sus linderos guardando de consuno
Como dos centinelas inmortales,
Os alzáis en robustos pedestales
El grande Emperador y el gran Tribuno.

De Quintana, su maestro, su modelo, dice que removía en las Odas patrióticas

con versos como espadas
de España las entrañas ulceradas.

En estos últimos dos versos la vocal repetida produce un efecto de armonía particular, buscado, sonoro como el unísono de violines de la *Africana*. Hay en la dicción de Tassara muchos rasgos felices del mismo género.

Otras veces abusa, es verdad, de la aliteración; también, y sobre todo, de la costumbre de repetir una misma palabra, y resulta monótono su estilo con frecuencia. No se encuentra quizás una sola entre sus poesías que no lleve, como marca de fábrica, alguna palabra puesta así dos veces en un mismo verso. Con toda su grandilocuencia son sus versos frecuentemente rudos, ásperos, pedregosos; la Avellaneda le gana en lisura, en lustre igual de la forma; con rareza logra sostener largo tiempo la perfección técnica de la versificación de Quintana. Espronceda en todos sus buenos momentos se eleva fácilmente á mayor altura.

La parte mayor de sus composiciones fué escrita entre 1839 y 1842, pero en 1851, como excitado por los latigazos de la convulsión política que desde 1848 tenían su ánimo en constante fermentación, produjo lo mejor acaso de cuanto salió de su pluma: el poema humorístico ya citado, con la parte inédita que sólo vió la luz en 1872, y los trozos antes

publicados, *El Nuevo Atila*, *Á Dante*. Además tres poesías admirables, que por sí solas justifican su reputación : los *Recuerdos* de la juventud, dedicados á su antiguo compañero S. Bermúdez de Castro, y las odas á Quintana y á Mirabeau. Vuelven esos *Recuerdos* embalsamados por una melancolía, una emoción íntima, en él no muy frecuente, que ni aun en los aplaudidos versos *Á Laura* llega á ser tan honda, tan comunicativa. Pocas veces describió objetos con tan sobria poesía y tanta exactitud :

Volemos, ay! volemos
A aquellos campos de la edad primera :
Naturaleza nos dará un abrazo :
¿Quién sabe, Salvador, si aún no hallaremos,
Flor de aquella celeste primavera,
Palpitante de amor algún regazo?
Mira el feliz ribazo,
Los bellos sauces, la enramada umbría,
La barca leve, las serenas olas.
¿Qué falta allí de cuanto fuera un día
Sino *ellas dos* con nuestro amor á solas?
Sombra, silencio, calma,
La blanca luna, Aznalfarache al lejos
Y el aura que recorre las colinas.
Amor, misterio, inspiración...

El que cantó en este tono, al mismo tiempo que, asustado por las afectaciones socialistas de Luis Napoleón, hacía exclamar al hombre del Dos de Diciembre,

De pie sobre el cadáver de las leyes :
« Yo soy Proudhon, Emperador de Francia »,

es figura demasiado original é interesante del período romántico, para que lleguen nunca sus versos y su nombre á caer en el olvido.

V

Tomás Rodríguez Rubí.

Entre cuantos escribieron comedias y dramas en la primera mitad del siglo XIX, y bien pudiera agregarse, en el siglo entero, fué Rubí « el más aplaudido de todos » : así lo dijo autoridad tan bien informada como Hartzenbusch (1). Adviértelo simplemente, sin comentarios, aunque sintiendo bien, como es de suponer, la ironía del caso, pues Rubí, literariamente juzgado, es de los más endebles de todos los que dieron piezas aplaudidas al teatro durante ese período. Diríase que el público en nuestro tiempo es menos exigente que en el de Lope de Vega y que se le da satisfacción, plena satisfacción, con algo indigno de ponerse en parangón con lo que para « darle gusto » producía y calificaba de « necio », en el siglo XVII, el gran dramaturgo. Tal vez baste para explicarlo recordar que en el XIX han su-

(1) *Obras de... Bretón de los Herreros.* Madrid, 1883. Tomo I, pág. LVI.

bido y se mantienen en la superficie capas antes más profundas de la sociedad, que los teatros son más numerosos y que está más extendida la afición y la costumbre de frecuentarlos. Sea de ello lo que fuere, hay que respetar ahora la voz del pueblo y colocar á Rodríguez Rubí entre los dioses menores del romanticismo español.

No vale negarlo ni deplorarlo, el hecho es cierto : la *Rueda de la Fortuna*, *Borrascas del Corazón*, *Isabel la Católica*, composiciones dramáticas que nos parecen y se tienen hoy como medianas, ó menos que medianas, obtuvieron desde su aparición éxito más ruidoso y, para el agraciado, más provechoso, que el que Bretón ó Vega, Gil y Zárate ó Hartzenbusch nunca alcanzaron. Fué un triunfo completo; creó Rubí, por así decirlo, el público que necesitaba, y tan completamente lo pervirtió que, al venir tras él otro poeta dramático, Francisco Camprodón, que reunía en cierto modo sus mismos méritos y defectos, pero éstos en escala mayor y aquéllos mucho menores, logró en seguida, por medio de un drama íntimo á la manera de *Borrascas del Corazón* ó de la *Trenza de sus Cabellos*, éxito aún más grande, siendo representado infinito número de veces en Europa y en América, aplaudido y llevado hasta las nubes en todas partes. Ignoro si alguien ha contado las ediciones que de *Flor de un día*, que es el drama de Camprodón á que ahora aludo, se hicieron en ambos continentes; pero consta que fueron muchas.

Personalmente, como hombre público y como

particular, no tuvo Rubí más que amigos, y ponderaban todos á una sus prendas de cumplido caballero; así logró fácilmente en política y en literatura cuanto pudo desear, habiendo durado breve término su noviciado. Nació en Málaga el año de 1817, fué á establecerse en Madrid desde muy joven y debió á su origen andaluz el comienzo de su reputación, por medio de poesías jocosas, en dialecto andaluz, si se permite la palabra; muy estimadas por la exactitud y gracia con que reproducían el modo de hablar y pronunciar de Andalucía. Militó siempre en el partido moderado, el de casi todos los literatos españoles más salientes de la época, desde Larra y Martínez de la Rosa hasta Tassara y Campoamor, partido que este último llamaba « oligarquía de la inteligencia », y á que se había afiliado por « delicadeza de estómago ». De puesto en puesto administrativo llegó, antes de la caída de la Reina, á ser Ministro de Ultramar, cartera reservada en el Consejo generalmente para los neófitos y especialmente para los poetas, pues también la obtuvieron después de él López de Ayala y Núñez de Arce. Más adelante, restaurada la dinastía, acaecimiento en cuyo favor hizo cuanto pudo asociado al Conde de Valmaseda, fué enviado á la Habana con título de Comisario Regio y encargo de sacar del abismo en que se encontraba la hacienda pública de la isla de Cuba, en plena insurrección : misión extraña para confiada á un poeta dramático. Nada logró allí y renunció correctamente el empleo apenas perdieron el poder sus

amigos en Madrid, lo que no tardó en suceder. Murió, ya de antemano apartado de la vida pública, en 1890.

Entró la voluntad como elemento primordial en la formación del talento poético de Rubí, lo mismo que en el de Gil y Zárate. Á costa de larga aplicación, á fuerza de vencer dificultades, logró dominar el arte de la versificación y adquirir un cierto grado de superficial facilidad. Nunca empero llegó á escribir notablemente y sus páginas mejores están siempre salpicadas de huecos, agujeros mal rellenados y desigualdades. En el drama *Borrascas del Corazón*, obra « la más querida (dice la dedicatoria) de cuantas se elaboraron por mi pobre ingenio », en una de las escenas capitales, entre el Marqués de los Vélez y la mujer en cuyo corazón pasan las borrascas, ambos protagonistas de la pieza, al pronunciar el Marqués un elogio del amor, comienza con redondillas de esta laya :

... Amor es conjunto
de lo bello y es también
de las glorias del Edén
el más cumplido trasunto.
. . . .
Es la fuente de venturas,
y el amor en conclusión
es la primera pasión
de las pasiones más puras.
Mas con prendas tan divinas,
si le contemplamos bien,
ese amor tiene también,
como las rosas, espinas.

En las comedias escribe poco más ó menos lo mismo; pero el tono familiar oculta, no impone tanto desde el primer instante los defectos esenciales: la vulgaridad de los pensamientos y la vaguedad de la expresión. Proporcionábale el género cómico además terreno libre donde explayar el talento de observador y el don del chiste de que tan buenas muestras tenía desde temprano dadas en los cuentos andaluces. No podía competir ventajosamente con Bretón en el campo mismo en que éste, al comenzar Rubí, tenía ya ganado el triunfo tantas veces. Poco á poco fué descubriendo, explorando terreno diferente, á propósito, para fijarse en él sin miedo de rival poderoso ya establecido: el terreno de la llamada « alta comedia », que parte, bien de una base histórica ó seudohistórica, como en *La Rueda de la Fortuna*, *Bandera Negra* (que intituló innecesariamente drama), *Dos Validos* y otras; bien de una situación política, con intenciones francamente satíricas, para poner en ridículo escenas de la vida contemporánea, sin escrúpulo de llevarlas hasta la exageración, hasta la caricatura, como en *El Gran Filón*, último de sus triunfos, aunque ya muy atenuado, á pesar de que es para muchos su mejor comedia. Entre esos dos extremos se mantuvo, proveedor de las compañías teatrales durante treinta y tantos años, con fecundidad menor sin duda que la de Scribe, pero casi siempre solo, sin colaboradores, casi siempre también prefiriendo el verso á la prosa; y sus versos, por pedestres que fueran, no lo eran

mucho más que los versos y la prosa del autor del *Vaso de Agua*, *Bertrand y Ratón* ó los libretos de las óperas de Meyerbeer.

Circunstancias accidentales contribuyeron fuertemente á acrecer su fortuna. Cuando escribía sus mejores piezas, en la quinta década del siglo, la estrella de Bretón de los Herreros, del gran hablista, empezaba á palidecer, el público á mostrársele más y más indiferente. Era también el momento de mayor auge de las comedias y *vaudevilles* de Scribe, traducidos y constantemente representados en los teatros de Madrid, y el público, más amigo de versos que de prosa, como todo auditorio español, acogió con particular satisfacción las obras de ese Scribe nacional que, en sus reducidas proporciones, contaba la ventaja de escribir en lengua musical que hechizaba los oídos. Tuvo, por último, la fortuna de encontrar para sus dramas en Matilde Díez una actriz excepcional y actor tan notable como Julián Romea para sus comedias. Sin la Díez es muy probable que ni *Borrascas del Corazón* ni *Isabel la Católica* hubieran parecido tan buenas como en su estreno las creyeron, y es seguro que no habría escrito *La Trenza de sus Cabellos* y otros dramas, cortados precisamente á la medida de las facultades de esa actriz.

He ahí por qué cultivó con aplauso y triunfó igualmente en géneros tan diversos entre sí. Pero no debe tampoco olvidarse que, á falta de dotes artísticas superiores, reunía otras dos de valor inapreciable :

sinceridad y convicción. Aspiraba á lo mejor que á su alcance estuvo y creía realmente contribuir á mejorar y corregir las costumbres por medio del teatro. Todo ello bien se ve en el discurso que leyó al tomar asiento en la Academia Española el 17 de Junio de 1860.

VI

Eulogio Florentino Sanz.

E. F. Sanz, que por la fecha de su nacimiento, en Marzo de 1825, puede ser considerado como el último romántico, es célebre sobre todo como autor del notable drama en verso *Don Francisco de Quevedo*. Fuera de esa obra muy curiosa, escribió poesías líricas originales, otras traducidas del alemán, de Heine principalmente, pero no muy numerosas y que él mismo no se dignó reunir en colección; además otro drama, *Achaques de la Vejez*, inferior al *Quevedo*, pero que vale más que cualquiera de los de Rubí, aunque no esté su argumento muy sólidamente construído ni sea muy grande el interés que despierta. Nada más produjo, á pesar de haber vivido hasta Abril de 1881, y de que sus dos obras dramáticas datan de 1848 y 1854 respectivamente. Dicen todos que juzgándose mal apreciado, injustamente tratado y olvidado, desdeñó continuar escribiendo y pasó los últimos veinte años de su vida

profundamente agriado, disgustado de todo (1). No llegó á ser miembro de la Academia, porque no quiso rebajarse á solicitarlo, requisito que era entonces indispensable, y no perteneció pues á la corporación, como tampoco fueron de ella ni Larra ni Espronceda ni Tassara ni Enrique Gil ni otros. De todos modos Sanz, último de los románticos, que contribuyó con su *Quevedo* á la gloria de la escuela con algo muy suyo, diferente de lo que los otros habían hecho, se distingue también de todos por ese carácter original de orgullosa, enigmática independencia, que nos deja sin saber qué pensar : si calló por empobrecimiento precoz del numen, ó por ingénita amargura é inconsolable desesperanza.

Don Francisco de Quevedo es un drama bastante original, que marcadamente se aparta de la fórmula romántica hasta entonces imperante, pero que no puede en verdad clasificarse todavía como realista. La inspiración es demasiado literaria. El famoso poeta contemporáneo de Felipe IV aparece en él, quizás por primera vez, de una manera que sin alejarse excesivamente de lo verosímil, sin hallarse en abierta contradicción con lo que de él sabemos y la impresión que nos producen sus escritos, lo convierte en personaje altamente poético, lleno de suprema distinción, sin los resabios de bufón que

(1) Véanse los discursos leídos ante la Academia « en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio M. Fabié ». Madrid, 1891.

tan desapiadadamente otros le atribuyen, incluso Bretón mismo en su *¿Quién es ella?*

El drama, representado por Romea, la Díez y la Lamadrid, obtuvo desde el primer día éxito grande, mas no puede decirse que llegara á hacerse realmente popular; está demasiado cuidadosamente escrito para ser enteramente del gusto del público, que tanto aplaudía entonces la versificación sin consistencia y sin precisión de los dramas de Rubí. Pero el vivo aprecio de los amigos verdaderos de las letras plenamente lo obtuvo y nunca lo ha de perder. El estilo poético de Sanz, laborioso por partes, robusto y firme siempre, sin hojarasca y sin música verbal privada de toda significación exacta, recuerda el de Hartzenbusch en sus buenos momentos, y nunca desciende al nivel de arte inferior en que se quedaron los sucesores de Rubí, como Camprodón, Eguilaz, el hijo de Larra, Olona y los libretistas de zarzuelas, tan amados y aplaudidos. Su muy rico vocabulario y el temple vigoroso de su frase le permiten crearse una forma especial, más sobria, concisa y expresiva de la que generalmente usaban los románticos; pero el diálogo en general peca por exceso de artificio, por abuso del epigrama y la ironía.

Unos versos de la admirable Canción moral, compuesta por Quevedo pocos meses antes de su muerte, sirven de epígrafe á la obra:

Yo soy aquel mortal que por su llanto
Fué conocido, más que por su nombre
Ni por su dulce canto,

versos muy oportunamente citados, pues el héroe de Sanz es un Quevedo melancólico y sombrío, cuyos chistes

gotas son
de la hiel del corazón
que les escupe á la cara;

á quien sin cesar preocupa é irrita la falsa idea que de él ha de formarse la posteridad, temor que en otro lugar le hace exclamar « con risa sangrienta »:

Sí, Quevedo, los hombres ¡oh ventura!
allá en la edad futura,
te honrarán... ¡con chacota y alborozo!
Y al ver tu calavera, alegre risa
llamarán á su gesto, y, por laureles,
al son de un tamboril, después de misa,
ceñirán á su frente blanca y lisa
corona... de juglar... ¡con cascabeles!

Ese subido color de luto, de tristeza y de sarcasmo es rasgo bien romántico, como lo es igualmente la pasión profunda, el amor sin esperanza, que dolorosamente siente por la Infanta Margarita,

dama de la sangre real...
por el Rey gobernadora
del reino de Portugal,

tan infinitamente encima de él por su posición social y tan lejos por sus virtudes.

No está por de contado la historia más escrupulosamente respetada aquí de lo que era común entre los románticos desde los días primeros de Dumas y Víctor Hugo. Aun concediendo que hubiera en el

Quevedo de la realidad algo de lo mucho que le atribuye el artista, ciertamente no era Olivares tan malo ni tan desprovisto de inteligencia y de astucia como nos le presenta, ni cayó del poder tan ignominiosamente como en el drama. Sanz, como todos, no se escatima el derecho *quidlíbet audendi*. Cuando dejó de ser ministro Olivares, estaba Quevedo, viejo y enfermo, muy lejos de Madrid, en León, encerrado en un convento de la orden de Santiago. La caída del valido le valió la libertad, pero tenía sesenta y tres años, y « como quien ha terminado su papel en el mundo, no hizo más que languidecer. Arruinada la salud, enconadas sus heridas por la humedad del calabozo y las privaciones, no obstante sobrevivió dos años » (1).

La protección de Romea valió al autor « la honrosa deferencia », como al frente del drama lo reconoce, de ver puesto tan pronto en escena su primer ensayo, que sin duda revela la experiencia limitada de un joven de veintitrés años. Los dos motivos ó resortes principales de la acción, la lucha entre Quevedo y el Conde-Duque y el amor de la Infanta y de Quevedo, no están cabalmente enlazados y fundidos en el desarrollo de la pieza, marchan aparte y requieren al final desenlazarse en escenas diferentes. Pero después del *coup de théâtre*, violento, inesperado, no ajustado á la verdad histórica en sus detalles esenciales, de la carta del Rey despidiendo á

(1) *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, par Ernest Mérimée. Paris, 1886, page 121.

su favorito como á un criminal y amenazando enviarle su verdugo, es grata, deliciosa compensación la escena tan poética, tan patética de los dos generosos amantes platónicos, que se separan, se alejan para siempre; él para volver á su villa, ella para entrar en un convento:

QUEVEDO. Y allí con honda querella
diré á mi suerte cruel:
¿por qué me separas de ella?
Y vos...
MARGARITA. Yo diré á mi estrella:
¿por qué me separas de él?
QUEVEDO. (*Con amargura.*)
¡Adiós!
MARGARITA. ¡Adiós!

Ahí debiera el drama concluir, sin necesidad de hacer volver el cortejo de caballeros con el trío de inevitables cortesanos á la cabeza, que reaparece muchas veces en el curso de la obra, que dice siempre poco más ó menos las mismas cosas, y tampoco tiene algo importante que agregar en esta última ocasión.

Como primer ensayo nada podía darse más rico de promesas, era comenzar con algo de grandes proporciones, cual hicieron García Gutiérrez y Hartzenbusch. Por desgracia, de ahí no pasó. No puede decirse que le faltara enteramente quien lo ayudase á levantarse, á subir, á prosperar, pues á raíz del triunfo liberal de 1854 estuvo de Encargado de Negocios de España en Berlín y pudo así, todavía joven, ensanchar sus horizontes y cultivar las letras

en Alemania, como se vió en algunas muy felices traducciones en verso que allí ejecutó. Residía en Berlín en 1856 cuando escribió la epístola á Calvo Asensio en que describe la tumba abandonada de Enrique Gil, á que ya he aludido antes. Son dignos de recordarse los siguientes tercetos, en que desaprueba los cementerios de España, como eran entonces, tristes, áridos, compuestos de muros y de nichos, tan diferentes de los jardines que en Alemania y otras partes adornan las mansiones de los muertos. Esta cita completa la anterior, y todas juntas dan quizás idea bastante aproximada del talento y estilo de este vate, malogrado por su propia culpa :

Dentro de nuestros muros funerales
jamás brota una flor... Mal brotaría
de ese alcázar de cal y mechinales,
Indice de la nada en simetría,
que á la madre común roba los muertos
para henchir su profana estantería...
De tierra sobre tierra levantadas,
más solemnes quizás por más sencillas,
las del santo jardín tumbas aisladas,
Con su césped de flores amarillas,
se elevan... no muy altas... á la altura
del que llore, al besarlas, de rodillas.
Mas sola allí... sin flores... sin verdura
bajo su cruz de hierro se levanta
de un hispano cantar la sepultura...
¡No tienes una flor! — ¿Ni á qué dolores
una flor de tu césped respondiera
con aromas y jugos y colores?
Sólo al riego de lágrimas naciera...
y de tu fosa en el terrón ajeno
¿quién derramó una lágrima siquiera?

XI

DONOSO CORTÉS

Ya dije antes que, después de Larra, el prosista más brillante y original de cuantos nacieron y escribieron durante el período romántico, es Juan Donoso Cortés, conocido también bajo el nombre de Marqués de Valdegamas. Paréceme indudable que, fuera de estos dos hábiles y elocuentes escritores, en ningún otro halló entonces la prosa española el valor é importancia á que había llegado en las mejores épocas de su historia. Las composiciones líricas de Espronceda, de la Avellaneda, de Tassara y de Zorrilla, los dramas de Rivas, García Gutiérrez y Hartzenbusch, las comedias de Bretón y Vega, valen á su manera tanto como las églogas de Garcilaso, las odas de Herrera ó las liras horacianas de Luis de León; casi tanto en conjunto como los dramas y comedias de Lope de Vega y sus continuadores. Pero la prosa narrativa del Conde de Toreno y Alcalá Galiano, del Marqués de

Pidal y de Modesto Lafuente, la prosa filosófica de Balmes, la prosa arcaica de Estébanez Calderón ó semiarcaica de Ferrer del Río, los cuentos y novelas de Fernán Caballero ó de Fernández y González, los artículos de costumbres, en fin, de Mesonero Romanos y otros, ni con mucho equivalen á las historias de Mariana, de Mendoza ó de Solís, á las meditaciones de los místicos ó á la gracia mordaz y el realismo de las novelas picarescas.

Donoso Cortés añadió algo nuevó á la literatura romántica española, se formó un estilo, de la familia del de Larra, que sin dejar de ser español y característico, recuerda vivamente la « manera » de Chateaubriand, de J. de Maistre, de Lamennais y de Lerminier por la brillante solidez; estilo oratorio, florido, repleto de imágenes, principio de una escuela, que Emilio Castelar se encargó luego de popularizar, exagerar y por último perder entre la hojarasca de un lirismo excesivo.

Nació Donoso en un lugar de Extremadura en 1809, se educó en Salamanca y estudió con gran lucimiento jurisprudencia en Sevilla, pero sin que su precocidad y aplicación pudieran prácticamente servirle de mucho en ese camino, pues por falta de la edad entonces necesaria no logró el título de abogado hasta el año de 1833. Su gran talento de orador, que también desde muy temprano comenzó á desplegarse, halló empleo desempeñando una cátedra de literatura en Cáceres, y á falta de otro campo dieron las letras espacio y estímulo á la gran activi-

dad de su espíritu, mientras aguardaba la hora en que por fin desaparecería con Fernando VII el apagador sistema de gobierno que sofocaba, consumía inútilmente, todo el vigor de la juventud española.

Compuso versos en que hay algo más que espontáneo calor juvenil, como se ve en los dos principales ejemplos que pueden citarse : la elegía con motivo de la muerte de la Duquesa de Frías y un ensayo épico, *El Cerco de Zamora*, escrito para un concurso abierto por la Academia. Este último es el único *spécimen* de poesía incluído en los cinco grandes volúmenes de sus Obras, ordenadas y publicadas por Tejado, Madrid, 1854 ; aquélla se encuentra donde apareció por primera vez, en la *Corona Fúnebre* en honor de la Duquesa, impresa en 1830. Hay en el ensayo de epopeya trozos descriptivos de algún valor. La elegía, muy inferior por supuesto á las tres inmortales de Gallego, de Quintana y de Martínez de la Rosa, es tal vez la mejor de todas las otras que contiene la *Corona;* á pesar de reminiscencias clásicas y del tono artificial con que principia, pronto parece surgir de ella en algunas de las estrofas un primer esbozo del futuro orador vehemente y apasionado :

> Alto prócer de Iberia...

exclama al final, dirigiéndose al Duque de Frías, también poeta :

> La musa es el dolor, vate el que llora.
> Cuando en torno á su frente laureada

Nube espantosa pálida se mece,
Y del rayo humeante acompañada
El mortal que la mira se estremece,
Alza la voz, y el sublimado acento
Lleva sonando el viento
Hasta el abismo obscuro :
El abismo le escucha ensordecido :
La destrucción le inspira :
La destrucción también suene en tu lira!

Apenas murió el monarca, entró resueltamente Donoso en la vida política para sostener los derechos de Isabel y la regencia de su madre. Era él entonces liberal, muy liberal, había pasado parte de su juventud al lado de Quintana aprendiendo á serlo, y habia sacado del estudio de la historia el convencimiento de que sólo por medio de la libertad se podría regenerar España y destruir los efectos del régimen pasado. Comenzó inmediatamente á proclamarlo así, desde 1834, en uno de sus primeros papeles impresos, defendiendo el derecho revolucionario, el derecho de las « revoluciones, dijo, que serían el mayor azote de los pueblos, si no las hubieran hecho necesarias los tiranos » ; llamando á la Santa Alianza « alianza de tigres, que enseñó cómo podía formarse una alianza de hermanos », y justificando la revolución española de 1820 con estas bellas frases :

« España desenterró el estandarte que había tremolado en Cádiz, que libre e independiente habia conservado en otros dias el depósito de la existencia nacional y el esplendor inmaculado de su gloria. La revolucion, abandonando después la escena del mundo a la Santa Alianza, no habia renunciado ni á la existencia ni a la victoria, y se refugio en las entrañas

de las sociedades para crecer en silencio, para aparecer espontáneamente en el día señalado por la Providencia. La aurora de este día había ya brillado en el horizonte de España y su luz se dilató como por encanto por otros países, dispuestos también á saludarla, porque en la escuela del infortunio habían aprendido á conocerla, y entre los hierros que la oprimían le habían erigido un altar » (1).

Un año después, en 1835, conservaba todavía fe profunda en la libertad, estudiaba la historia á la luz de ideas liberales para explicarla elocuentemente: « En el seno de las Universidades, ligado, pero no vencido, por el yugo de Roma, crecía el principio de la razón independiente, Hércules que había de purgar la tierra de monstruos y á quien la tierra había de llamar su soberano y ceñir una diadema, cuando subiese al trono que le tenían preparado los que ya le adoraban en su cuna. » En el final de una frase, en dos palabras, condensa su juicio de entonces sobre la Revolución francesa de 1789, para él término del drama de la emancipación del mundo, « el gran drama que comienza en la crucifixión de Jesús para concluir con la expiación de Luis » (2).

Muchas de estas ideas se transformaban ya en 1837. El motín militar de la Granja con sus tristes consecuencias: « el aterrador carácter del movimiento revolucionario de las provincias », como dijo

(1) *Consideraciones sobre la diplomacia y su influencia en el estado político y social de Europa*. Madrid, 1834.

(2) *La ley electoral considerada en su base y en su relación con el espíritu de nuestras instituciones*. Madrid, 1835.

un amigo y apologista de Donoso (1), dejaron en su espíritu indeleble huella, perdió gran parte de su antigua confianza en la práctica de la libertad y comenzó ya á predicar públicamente la necesidad de la resistencia desde su cátedra del Ateneo :

« La historia de los gobiernos que resisten es la historia de los gobiernos tutelares : la de los que en vez de resistir, invaden, es la historia de los gobiernos tiránicos : la de los que en vez de resistir, ceden, es la historia de los gobiernos imbéciles. Los primeros, al pasar, dejan en pos de sí una huella luminosa : los segundos, una huella de sangre : los últimos, una huella de lodo. Sobre el sepulcro de los primeros cantan un himno las naciones : sobre el de los segundos, escriben los hombres una maldición indeleble y un anatema terrible : sobre la losa funeral de los últimos se deposita el desprecio de todas las generaciones que pasan » (2).

Mas en filosofía, y aun en religión, no cambiaron tan aprisa sus ideas. En la misma lección de donde saco el párrafo anterior, menciona con encomio todavía á Wiclef y á Juan de Huss, cerrando el inciso con esta frase : « Lutero no comenzó, concluyó sí, la grande obra de la secularización de la inteligencia humana. » — ¡Qué distancia enorme necesitó recorrer en pocos años para lanzar después, en su obra principal, el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, aquellas absolutas tremendas, que grabó en frases como medallas, en las que nos parece hoy ver hondamente estampado

(1) Joaquín Francisco Pacheco, *Discurso en la Academia Española*. Noviembre, 27 de 1853.
(2) *Lecciones de Derecho político*. Madrid, 1837.

su perfil de asceta irreconciliable, aforismos en que todavía se nos figura oir vibrar la voz del orador, el acento de pesimista iluminado, de profeta de desgracias, que tantas veces resonó dentro de los muros del Congreso de Diputados : « Entre la verdad y la razón humana ha puesto Dios una repugnancia inmortal y una repulsión invencible... La razón sigue al error á donde quiera que va, como una madre ternísima sigue á donde quiera que va, aunque sea el abismo más profundo, al fruto amado de su amor, al hijo de sus entrañas » (1).

El largo espacio de su vida, los quince años que separan entre sí opiniones tan diversas, puntos de vista tan opuestos, los pasó adherido al partido moderado, defendiendo con calor contra los progresistas los intereses de Cristina, la Reina regente, á quien como secretario particular acompañó algún tiempo en el destierro. Dos sucesos diferentes, inesperados, para él igualmente penosos, precipitaron ese *avatar* final, esa última encarnación de su espíritu : la lenta agonía y muerte cristiana de un hermano queridísimo en 1847 y la revolución francesa de 1848.

La evolución fué completa, extraordinaria, de extremo á extremo remoto, algo así como la de Lamennais, aunque en sentido contrario. El abate francés, el más fuerte é intrépido campeón que tuvo el lla-

(1) *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo considerados en sus principios fundamentales*, por Don Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas. Madrid, 1851, pág. 137.

mado ultramontanismo « después de los grandes papas y doctores de la Edad Media », el autor del célebre libro *Sobre la indiferencia en materia de religión*, sentábase en 1848 entre los más avanzados republicanos y socialistas de los bancos de la Montaña, como en esta revolución llamaban también á la cumbre de la extrema izquierda; al mismo tiempo que Donoso, el alumno y antiguo amigo de Quintana, se convertía en el fogoso controversista del *Ensayo*, atento á la tarea de desmoronar, de reducir á polvo con idéntica exaltación ideas moderadas de doctrinarios liberales, como lo había él sido, y afirmaciones atrevidas de Proudhon, del mismo Lamennais y de los demás socialistas. Al fin de la vida, al término de la ascensión que hacia cumbres tan diferentes cada uno hizo, ambos creyendo con perfecta buena fe remontarse hacia la luz de la justicia y de verdad, el punto de llegada se ofreció á cada uno bajo bien distinto aspecto : Donoso se vió colmado de honores, con un título de nobleza, un alto puesto diplomático, cohortes de amigos ; mientras Lamennais, que como escritor y como hombre de saber valía mucho más, que acababa de purgar en la cárcel la sinceridad de sus convicciones, pasó sus últimos días en la pobreza, solo, en una vieja casa de un barrio obscuro, abandonado por todos, perseguido hasta el fin por la policía de Napoleón III y por el rencor de la entonces triunfante sociedad ultramontana.

Sin entrar ahora á discutir las ideas del *Ensayo*,

cosa enteramente ajena de mi propósito, tócame hablar tan sólo del valor literario de ese último libro suyo, monumento insigne de prosa romántica española, más interesante que el de ningún otro contemporáneo. El estilo de Donoso, como en los párrafos ya citados bien se ve y se observa aún más en todo el *Ensayo*, es un estilo de orador, con las ventajas y los inconvenientes inevitables en el género de oratoria que especialmente cultiva : brillante, grandioso, abundante en imágenes poéticas, pero monótono, declamatorio con frecuencia y sin medias tintas, sin matices delicados, sin que la sonrisa más fugaz desarrugue el ceño y suavice el acento lúgubre del profeta. Dueño siempre de su palabra, provisto de la fuerza y el ímpetu del polemista que se cree en posesión de la verdad absoluta é indiscutible, fáltale empero la argumentación viva, penetrante, persuasiva, que sin pretensiones exageradas de abrumar y desmenuzar al adversario enarbolando la clava formidable, lo hostiga, lo punza en parte muy sensible, poco á poco lo debilita, y prepara bien la estocada recta, definitiva, que pone término al duelo, dejando al mismo tiempo á los espectadores prendados de la elegante habilidad del vencedor.

El libro se anuncia desde el primer renglón como especialmente encaminado á refutar doctrinas de Mr. Proudhon, como lo llama unas veces, y más á menudo, « el ciudadano Proudhon », con aristocrático desdén. En aquellos días precisamente Proudhon, como antes Lamennais, cumplía la pena de tres años

de prisión, que le había valido uno de sus escritos, mientras acababa y daba á luz Donoso su *Ensayo*. Hoy muy pocos en Francia se acuerdan del en un tiempo temido autor de la *Filosofía de la Miseria*, y en España, si se lee el *Ensayo*, debe ser principalmente por la brillantez de su estilo. Alegorías tan largas, tan sostenidas y pomposas como ésta, por ejemplo, hallarán siempre admiradores en toda tierra hispánica :

« Tended los ojos por todà la prolongación de los tiempos, y veréis cuán turbias y cenagosas vienen las aguas de ese río en que la humanidad viene navegando... en el ancho buque que no tiene capitán, con espantoso y airado clamoreo, como de tripulación sublevada. Y no saben ni á dónde van ni de dónde vienen, ni cómo se llama el buque que los lleva, ni el viento que lo empuja. Si de vez en cuando se levanta una voz lúgubremente profética, diciendo : ¡Ay de los navegantes ! ¡ay del buque ! ni se para el buque ni la escuchan los navegantes, y los huracanes arrecian, y el buque comienza á crujir, y siguen las danzas lúbricas y espléndidos festines, las carcajadas frenéticas y el insensato clamoreo, hasta que en un momento solemnísimo todo cesa á la vez, los festines espléndidos, las carcajadas frenéticas, las danzas lúbricas, el clamoreo insensato, el crujir del buque y el bramar de los huracanes. Las aguas están sobre todo, y el silencio sobre las aguas, y la ira de Dios sobre las aguas silenciosas. »

Murió Donoso Cortés en París el 3 de Mayo de 1853, tan santamente y tan en consonancia con las tendencias de su obra, que al recordarlo exclama el Sr. Menéndez y Pelayo en su *Historia de los Heterodoxos españoles*: « Dios nos conceda morir así, aunque no escribamos el *Ensayo !* » Su asiento de la Academia fué ocupado en Noviembre de ese mismo

año por el hijo de Venezuela Rafael M. Baralt, tan conocido y apreciado en toda América por su *Resumen de la Historia de Venezuela*, tanto ó más que en España por su *Diccionario de Galicismos*. En la recepción solemne del nuevo académico, el discurso del neófito y el de contestación por Joaquín Francisco Pacheco fueron, cosa que no siempre acontece, dedicados únicamente á juzgar y elogiar al difunto predecesor, y es lo cierto que en ninguna otra parte se ha presentado estudio tan completo, imparcial y sagaz de Donoso, del orador y del prosista, como el que hizo Baralt en su discurso, uno de los mejores á mi juicio entre cuantos se han leído en recepciones públicas de la Academia de la lengua (1).

No se empeña Baralt en señalar galicismos cometidos por Donoso Cortés en sus escritos, á pesar de que, educado éste en libros franceses principalmente, en los de Bonald, su verdadero maestro, lo mismo

(1) En la obra *Neuf Ans de Souvenirs d'un Ambassadeur d'Autriche à Paris* por el Conde de Hubner, acabada de publicar (Plon, París, 1904), describe el autor, que era entonces Barón de Hubner, los últimos momentos de Donoso Cortés, en estos términos :

« Le malade reçut l'extrême-onction en pleine connaissance. Toutes les fois que le nom de Jésus-Christ fut prononcé, il leva les mains vers le ciel. La foi se peignait sur sa figure émaciée, mais transfigurée par l'expression d'une ineffable douceur. Dans les tout derniers moments, il embrassa le crucifix avec ferveur. Deux fois il me serra la main ayant l'air de me reconnaître... Il expira quelques minutes après mon départ, vers six heures du soir. »

que en todos los de la escuela neocatólica francesa desde Chateaubriand y el Conde José de Maistre hasta Luis Veuillot, y habiendo residido además largo tiempo en Francia, no es de extrañar que se descubra en la trama de su lenguaje y en las cualidades de su estilo mucho de la influencia, del corte y del sabor de esas obras francesas, que larga y atentamente estudió. No lo dice Baralt explícitamente, lo da á entender más bien, cuando advierte que su estilo « no posee la deleitosa naturalidad que avalora la grande y genuina prosa española »; pero en cambio es más claro cuando luego la emprende contra los que llama « pretensos imitadores de Don Juan Donoso Cortés, que se arrogan el título de reformadores y originales porque, envileciendo y descoyuntando el idioma, truecan de buen grado su inimitable soltura, gracia y lozanía, por la pobre sintaxis y pueriles afeites de idiomas extranjeros ». Aquí resuella el severo, el nimio autor del *Diccionario de Galicismos*; no sé bien á qué sucesores de Donoso se refiere, puesto que en 1853 Castelar aún no era conocido, y porque de todos modos el anatema sería excesivamente duro é injusto, aplicado hoy al autor de los *Recuerdos de Italia*.

La contestación de Pacheco es interesante por ciertos datos biográficos que contiene, pues fué él condiscípulo de Donoso en Sevilla y siempre su amigo. Muy verosímilmente supone que el germen de la dolencia física que tan prematura-

mente lo arrebató á los cuarenta y cuatro años, residía y crecía en su organismo desde la juventud, al cual quizás débase mucho de lo que al fin parece verse de mórbido y exaltado en sus ideas y en sus palabras... En esa dolencia halla Pacheco « el secreto de sus variaciones aparentes ».

Talento altísimo acompañado de carácter naturalmente tímido y de constitución débil y enfermiza: esto explica, aclara para la posteridad mucho de la vida así como el conjunto de los escritos del esclarecido orador, del fogoso controversista, del propugnador infatigable, atrincherado dentro del dogma católico estricta y literalmente interpretado; sobre quien L. Veuillot y los redactores de l'*Univers* en París ejercieron influencia demasiado grande, determinando al fin el rumbo de su existencia. Mucho de lo más agresivo é intolerante de su último libro nació de esas relaciones con la fracción militante de partidarios de todas las exageraciones, á cuya cabeza estaba el apasionadísimo Veuillot. Lo mimaron y colmaron de elogios, tradujeron pronto el *Ensayo*, animaron, empujaron cuanto pudieron al aplaudido autor por el camino que tomaba, satisfechos de llevar ellos de ese modo en el mismo viaje, en aquel año revuelto de 1851, cuando se veía venir el golpe de estado de Luis Napoleón Bonaparte y el triunfo de la restauración cesárea, á tan conocido y distinguido personaje oficial.

XII

BALMES

« Jaime Balmes, Presbítero », como firmaba él siempre y como se lee al frente de casi todas sus obras; hijo de Vich, Cataluña, donde nació en 1810, era por consiguiente dos años más joven que Donoso Cortés, y murió antes, sin haber cumplido treinta y ocho años de edad, dejando gran nombre y gran vacío en su patria, España, y en Cataluña, su provincia. Respecto de Donoso, á despecho de la diferencia de fechas señaladas, debe más bien ser considerado como un precursor, pues cuando en 1847 transformaba Donoso sus ideas en sentido del gran paso, del salto que daba hacia el tradicionalismo y el neocatolicismo, ya tenía Balmes escritos todos sus libros y estaba herido de muerte por el mal que debia llevárselo en Julio de 1848. Salvo el fondo de la mayor parte de las ideas, que es en ambos naturalmente el mismo, tienen en el desarrollo de su

vida intelectual muy poco de común. Balmes, catalán lento, estudioso, sin gran fulgor de imaginación, no tuvo más título ó dignidad externa que su traje talar de sacerdote, su reputación de filósofo católico y su pluma de periodista, mientras que su contemporáneo, extremeño arderoso, brillante, elocuente con la pluma y con la palabra, ejerció, por medio de ésta sobre todo, influencia constante y directa, dentro y fuera del Parlamento, en el gobierno y la marcha del país. Las opiniones de los dos, es decir, las de Donoso en sus últimos años y las de Balmes durante toda su vida, si bien nunca dominaron completamente en las esferas del poder, fueron penetrando poco á poco en ellas y conduciendo la monarquía de Isabel II, por la influencia de las camarillas de palacio, á las exageraciones de lamentable reacción que precipitaron la catástrofe de 1868.

Es curioso recordar la opinión de Balmes acerca de las facultades oratorias de Donoso Cortés. Dióla en 1845, con motivo de los debates en el Congreso sobre devolución de los bienes del clero. Donoso no aprobaba enteramente esa devolución; pedía ciertas atenuaciones, defendiendo los intereses creados por el transcurso del tiempo á la sombra de la primitiva confiscación, razón por qué debiera tomarse *cum grano salis* lo que en esa ocasión dijo Balmes; pero éste era incapaz de cometer á sabiendas una injusticia aun en materia literaria, y el juicio en realidad es exactísimo: « En todo lo que habla ó escribe » el Sr. Donoso hay osadia de imaginación, hay

» exuberancia de ingenio, hay pompa de estilo, » hay énfasis y solemnidad en el tono. Sus palabras » no son nunca vacías, siempre envuelven un pen- » samiento; la lástima está en que á veces este pen- » samiento envuelto en la palabra no es más que » una imagen hermosa ó la brillante chispa que » brota de un contraste... Es tal la afición que tiene » á la magnificencia y esplendor de las formas, » que con frecuencia se olvida del fondo... No sabe » qué hacerse con una idea, por grande que se la » suponga, si está sola; necesita otra que contraste » con simetría. »

Es positivo por otra parte que en cuanto Balmes escribe no abundan las imágenes grandiosas y que nunca supo obtener de la antítesis efectos deslumbrantes, como los que en Donoso son demasiado frecuentes. El estilo de Balmes, fuerza es decirlo sin miedo de injustamente denigrarlo, es á veces pesado, redundante hasta sacrificar la elegancia por la claridad, tautológico á fuerza de analítico, y en multitud de ocasiones ni corrige ni condensa bastante, como si le faltase tiempo para pulir, poseído por la apasionada sinceridad de su razonamiento. Su influencia en España y en América, como pensador y como prosista, ha sido siempre grande, sus libros se han leído y aprendido en muchas universidades; pero si su ejemplo no ha podido enseñar á escribir muy bien, ha enseñado á muchos á pensar por medio de su librito admirable *El Criterio*, pequeño tratado de lógica concebido, al alcance de los más

jóvenes, con suma claridad, redactado con extraordinaria amenidad.

En el corto espacio que desgraciadamente ocupó su vida activa de filósofo y publicista — unos nueve años apenas, desde la primera obra sobre « el celibato del clero », que fué, como la de Rousseau, un discurso escrito para un certamen y en él también premiado, — hasta la muerte precoz en 1848, no tuvo, es claro, tiempo material de escribir mucho. Dejó, sin embargo, gracias á su infatigable laboriosidad, más de veinte volúmenes impresos, todos interesantes. En el año último de su vida fué elegido miembro de la Academia Española ; pero, ya perdida la salud y engolfado entonces en traducir al latín su *Filosofía Elemental*, no pudo llegar á tomar asiento, ni aun volver á Madrid ; de modo que realmente no asumió esa dignidad, única que en su vida obtuvo. Había fracasado, siendo muy joven, en sus oposiciones á la canongía magistral de la catedral de Vich, su ciudad natal, y quedó siempre como simple presbítero.

Su obra científica principal, la *Filosofía Fundamental*, publicada en cuatro volúmenes el año de 1846, revela constante empeño de armonizar en lo posible sus creencias de firme católico con doctrinas de la filosofía moderna, cartesiana y escocesa principalmente, — aunque sin dejar de atacar fuertemente á Descartes cuando su punto de vista lo requiere. Es en conjunto un tratado ecléctico, no ciertamente á la manera de los de Victor Cousin,

escrito con mayor amplitud de miras y más imparcialidad, más templanza en la forma de lo que á menudo se observa entre otros expositores de esas cuestiones espinosas y tan controvertidas, aunque no pueda de él decirse que sea de los que evitan problemas sobre que otros pasan como sobre ascuas. Las mismas doctrinas en forma más breve encerró luego en el tratado de *Filosofía Elemental*, pero no es bastante sencillo ni rigurosamente metódico para obra de texto. El estilo peca de discursivo en demasía, no deja impresión bien definida ninguna de sus partes, y la última, reservada á la historia de la filosofía antigua y moderna, resulta en extremo deficiente.

Su obra maestra en el concepto universal, aquella á que debió su reputación fuera de España y que ha sido traducida á varios idiomas, es la titulada *El Protestantismo comparado con el Catolicismo en sus relaciones con la Civilización europea*. Nació del propósito declarado de refutar ciertas opiniones de François Guizot en las lecciones que ruidosamente profesó éste en la *Sorbonne*, de 1828 á 1830, sobre la Historia de la Civilización en Europa y que se publicaron al mismo tiempo. Balmes concluyó de imprimir su obra en 1844.

Hoy, como entonces, el que lea ambos libros, el francés y el español, se convence desde luego de que es inconciliable é insoluble la divergencia de apreciación que los separa. Cada uno traza á grandes rasgos un cuadro filosófico de la historia de la hu-

manidad desde el establecimiento del cristianismo, interpretando los hechos conforme á ideas preconcebidas, el uno en favor del catolicismo puro de los Papas y los Concilios, el otro en loor de la Reforma luterana, insistiendo ambos solamente, durante la brillante y rápida ojeada histórica, en aquello que responde á su deseo, en aquello que se le presenta coloreado de cierto modo al través de anteojos especiales. Todo esto en vez de disminuir acrece su valor literario. En Balmes particularmente rebosan de tal manera el entusiasmo y la fe en cada una de sus páginas, siéntesele tan genuina, tan sinceramente dominado por su convicción, que interesará siempre á cuantos lo lean aun sin estar preparados de antemano á sentirlo y admirarlo, sin dejar por eso de observar la superficialidad de la instrucción histórica del autor y el tono general de improvisación, tono que también existe en la obra de Guizot, agravado por su forma primitiva de curso universitario, á despecho de la vasta y profunda erudición del profesor. El *Ensayo* de Donoso, que en parte refuta igualmente las mismas lecciones de Guizot, conserva mejor del principio al fin su unidad de obra de arte.

Cuanto á mí, confieso que hay otros trabajos de Balmes que leo hoy con más interés, á pesar de los sesenta años transcurridos desde que se escribieron: refiérome á los artículos que insertó en dos revistas, *La Civilización* y *La Sociedad*, y á la larga serie de notas y disertaciones políticas que componen el

grueso volumen de 808 páginas, que publicó en 1847 con el título de *Escritos Políticos*. Constituyen éstos principalmente el resultado de su asidua colaboración en un periódico semanal, *El Pensamiento de la Nación*, que inspirado por él salió en Madrid de Enero de 1844 á Diciembre de 1846, tres años durante los cuales ni una sola semana, donde quiera que estuviese, en París, en Bruselas ó en Barcelona, dejó de escribir y enviar el artículo ofrecido, principal atractivo del papel.

El estilo, no más galano ni más cuidado que antes, muestra sin embargo mayor animación, empeño real de amoldarse á la situación, de hacer al gobierno justa y moderada oposición acomodándose en lo posible á las necesidades prácticas y al espíritu de la época. Forzado además á escribir dentro de plazo improrrogable, á menudo sin libros, con frecuencia lejos de Madrid, sírvele esto como de espuela para excitarlo á mayor rapidez, más variedad, vigor mayor en sus movimientos, sin perder la gravedad y templanza habituales, logrando así algo de más duración que la vida fugaz de un día, triste condición de la literatura periodística.

La historia política de España en los tres años que vivió *El Pensamiento de la Nación*, puede verse, en esos editoriales de Balmes, vivida, no infielmente retratada. Sostuvo tenaz campaña en favor del matrimonio de Isabel con el hijo mayor del Don Carlos de la guerra civil, porque él, como la corte de Roma, como la casi unanimidad del clero nacional, hubiera

querido salvar los intereses de la Iglesia envueltos en el programa carlista, conservando al mismo tiempo la enseña liberal bajo que pelearon y vencieron los defensores de la hija de Fernando. La campaña, mantenida con habilidad y gran tesón, debía fracasar; su triunfo equivaldría á anular el único resultado práctico y permanente de la sangrienta contienda de siete años. Cuando quedó resuelto el enlace de la Reina y de su hermana con un infante de España y con un hijo de Luis Felipe, cesó de publicarse el *Pensamiento*. Balmes perdió la partida y se condujo *en beau joueur*. El largo artículo de Diciembre 31 de 1846, en que dice adiós á sus lectores, es magistral exposición del estado político de la patria, y su lectura no será inútil á cuantos quieran escribir la historia de ese tiempo. Pero al noble pensador, que tan dignamente abandonaba así la pluma de periodista, que contaba sólo treinta y seis años de edad, quedábanle diez y ocho meses de vida nada más.

He aquí, para concluir, una muestra de su estilo en esos trabajos. Pertenece á un artículo de *La Civilización*, de Agosto 1.° de 1841, en que relata la conspiración de generales que en ese año intentó apoderarse de la Reina y derribar la regencia de Espartero:

« El general Concha, al frente de algunas compañías sublevadas que ha sacado del cuartel, llega á Palacio, acuden al mismo punto varios jefes, y entre ellos el general Léon con su gallarda presencia y su corazón de treinta años. Va vestido de húsar, de grande uniforme, lujosamente ataviado, como si fuera á una magnífica parada. En el momento decisivo, al salir de su casa diciendo: *vamos allá*, ¿ quién sabe lo que le

diria su corazón? Aquellas marciales galas con que se adornaba, ¿habian de servir para realzar su triunfo, ó para hacer más trágico su suplicio? ¡Desgraciado! ¡Se ataviaba para marchar al cadalso!...

» Pero todo se deshizo como el humo: el general León habia creido que la estrella de Espartero se eclipsaría en la noche del 7; que le abandonaria la fortuna que de muchos años á esta parte le esta prodigando sus favores; pero el general Leon se engañó; Espartero continúa Regente y él perdió la vida en un suplicio. ¡Triste resultado de los trastornos politicos, que asi perezcan los hombres, aun después de conseguido el triunfo de la causa que defendian! ¡Quién se lo dijera al general León en Villarrobledo y en Belascoain!: «A poco tiempo de concluída la guerra con Don Carlos, reinando en Madrid Isabel II, ¡serás arcabuceado!»

Estos y otros párrafos, iguales ó mejores, que pudiera citar, prueban que no sólo fué Balmes el único escritor filosófico español digno de nota después de Donoso, sino que también, como periodista y como *essayist*, no son muchos los que en el mismo período le superan.

XIII

PROSISTAS, POETAS, ORADORES

Fernán Caballero. — Fernández y González. — Trueba. — Ruiz Aguilera. — Arolas. — Pastor Díaz. — Hurtado. — Cabanyes. — Piferrer. — Quadrado. — Mora. — Molins. — Alcalá Galiano. — Ferrer del Río. — Lafuente. — J. M. López. — Olózaga. — Bermúdez de Castro. — Castelar. — Aparisi. — M. de los Santos Álvarez. — Escosura. — García de Quevedo. — J. M. Díaz.

La novela, que es, después del teatro, el terreno en que el romanticismo, por todas partes, ha desplegado más libremente su novedad y sus caracteres peculiares, fué cultivada en este período, además de los autores cuyas obras he analizado ó simplemente mencionado, — Larra y Espronceda, Enrique Gil, Villalta, Escosura, — por otros dos escritores que á ella casi exclusivamente se dedicaron y dieron á luz

crecido número de composiciones muy leidas, realmente populares.

El primero, por la fecha del nacimiento, la agudeza de la observación y la extensión de su fama, es *Fernán Caballero*, nombre bajo el cual se ocultaba al escribir para el público la hija del erudito alemán Böhl de Faber, cónsul de Hamburgo en el Puerto de Santa María. Trajo éste á España muy temprano algo del perfume, de la esencia romántica que tan abundantemente exhalaba la literatura moderna alemana, y se empeñó en que saltasen los españoles, en sus estudios y su culto literario más allá del siglo XVIII, fijasen sólo su atención en el casi olvidado teatro del siglo XVII, teatro que en aquel momento los alemanes admiraban más que los mismos españoles, como también en la riquísima poesía de la Edad Media, los cantares y romances anónimos que tan gráfica y vigorosa pintura de la vida nacional contienen, monumentos casi desconocidos sobre los que acababa entonces el gran Jacobo Grimm de verter la luz de su erudición, de su pasmosa perspicacia.

Carolina Böhl de Faber, su hija, que iba á hacer famoso dentro y fuera de España el seudónimo que tomaba, nació en Suiza por accidente el año de 1796, pasó en España casi toda su vida y murió en Sevilla en 1877, siendo por sus gustos, educación y simpatía, así como por el carácter de su talento y la fidelidad con que siempre mantuvo allí su residencia, andaluza, puede decirse, hasta la médula de los huesos. Sus novelas, sus cuentos y cantares por ella

misma recogidos entre el pueblo, son la más exacta, si no la más artística, pintura de la vida en esa gran provincia española. En ellos, mejor que en las primeras poesías de Rubí ó en las *Escenas* de Estébanez Calderón, están admirablemente retratadas, sin caricatura, sin pedantismo verbal, las costumbres andaluzas y trazadas con encantadora naturalidad. Si hubiese *Fernán Caballero* puesto en su estilo igual esmero; ninguno quizás de cuantos vinieron después le hubiera vencido en ese género de novela semirealista y de cuento popular. Desdeñó más de lo permisible la gracia y la perfección literaria, dejó su sencillez convertirse demasiado á menudo en desaliño, hasta en vulgaridad. Más adelante quiso agrandar su horizonte, buscó *ex professo* otros temas, argumentos un poco más complicados, « que inventó sin detenerse á observar » como el de *La Gaviota*, ó creó personajes que son « maniquís sin expresión, como el Sir Jorje Percy de *Clemencia* » (1). Esas dos novelas son, no obstante, para muchos, de lo mejor que compuso. El afán de formular lecciones de moral y de religión, de predicar la buena doctrina, la fué alejando del arte puro é independiente, y la que hubiera podido ser, sin ocultar sus creencias y su devoción religiosa, una *George Sand* española, nos aparece hoy en la historia literaria como una figura de contornos inciertos que van rápidamente palideciendo.

(1) Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, traducida del inglés por A. Bonilla. Madrid, s. a., pág. 517.

Manuel Fernández y González (1821–1888), más fecundo y más popular en toda España que la autora de los *Cuadros de Costumbres*, por la abundancia de su imaginación y la incansable laboriosidad, hubiera debido en su patria llegar á ser algo comparable á lo que fué en Francia Alejandro Dumas. Organizó como éste una fábrica de novelas, casi todas históricas, algunas interesantes, y no se valió para ella de tantos colaboradores como el francés. Jactábase también de tener sobre el yunque varios trabajos, que iban juntamente publicándose, y es positivo que las entregas sucesivas eran aguardadas con ansiosa curiosidad, aunque no ganó millones ni construyó palacios de Montecristo. Pocos se acuerdan ya de él, no porque haya pasado la moda, pues es de las que de cuando en cuando resucitan, sino porque carecían las obras de la robustez indispensable para vivir más tiempo.

Antonio de Trueba (1819-1889) (1), hijo de Vizcaya, escribió, como *Fernán Caballero*, Cuentos y Cantares y pintó también con emoción é intensa simpatía, las costumbres de su provincia. *Cantares* y *Cuentos* en verso, así como narraciones en forma de *Proverbios*, compuso también otro contemporáneo suyo, Ventura Ruiz Aguilera, nacido en Salamanca (1819-1881), y llevan ambos sobre *Fernán Caballero* la ventaja de escribir igualmente bien en verso y

(1) Aunque así está en la fe de bautismo, dijo él que se tenía por un año ó dos más viejo». *Ilustración Española y Americana*. Madrid, Enero 30 de 1889.

prosa. Los dos tienen algo de Campoamor en sus poesías, por lo que parecen en cierto modo salir y alejarse del grupo romántico, pero no intentaron crear género nuevo como el de las *Doloras*, ni menos innovar formándose adrede un estilo poético contrario al que hasta entonces predominaba. Los tres. Campoamor, Trueba y Ruiz Aguilera, cultivaron el campo poético frisando sin cesar con el borde que lo separa del prosaísmo ; Campoamor lo evita más fácilmente, merced á su inteligencia superior, á que tiene casi siempre algo que merece decirse. El sentimiento en cambio es mucho más profundo en Ruiz Aguilera, dotado, diríase, de mayor amplitud y generosidad de ideas, aunque también sin la variedad y la intención filosófica de las *Doloras* y los *Pequeños Poemas*, sin alas para llegar á concepciones de tanto vuelo como ciertas partes del *Drama Universal*. Nunca Campoamor lloró en verso tan dolorosamente como Aguilera en las *Elegías* á la muerte de su hija, ni tiene versos tan melodiosamente tristes como éstos :

Ayer cuando la nieve
En copos muda y lenta descendía,

ó como estos otros de la misma composición, titulada *La Limosna*, al contarnos el efecto que le producían notas desacordes del instrumento con que imploraba caridad el viejo mendigo :

A su triste armonía,
A ese rocío de dolor sediento

Mi corazón se abría...
Así el agua de Mayo el campo inunda
Y los dormidos gérmenes fecunda.

En los *Cuentos* de Trueba, en los de *Color de rosa*, en los de *Varios colores* y en los demás, falta mordiente, falta algo que vigorice el optimismo y lo armonice más exactamente con las realidades de la vida. Su observación rara vez penetra bien hondo, salvo, por ejemplo, al mostrarse declarado enemigo del abandono de sus hogares por tantos vascongados, que corrían en busca de fortuna á establecerse en otras partes. Muestra en ello conocer y deplorar el inmenso deterioro del carácter nacional causado por esas emigraciones lejanas, á Cuba sobre todo, cuando Trueba escribía ; cuando allí desembarcaban con el sentimiento de amos que llegan á sus fundos, convencidos de traer cada uno grabado en la frente el signo de la supremacía, que les reconocía derechos de que estaban privados los que habían nacido en aquel suelo : error lamentable de tristes consecuencias para todos.

El autor de las *Escenas Andaluzas*, Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), más conocido bajo el « nombre de pluma » de *El Solitario*, tuvo en vida reputación de hablista y costumbrista, y después hizo cuanto pudo por mantenérsela Cánovas del Castillo, su pariente (1). El lenguaje de Estébanez es á

(1) « *El Solitario* » *y su tiempo*, Biografía... por Don Antonio Cánovas del Castillo, 2 vols. Madrid, 1883 ; trabajo lleno

veces demasiado arcaico, otras demasiado andaluz, á menudo por tanto obscuro y artificioso; y su estilo afectado en extremo. La falta de naturalidad en cuadros de costumbres es defecto mortal. Conocía muy bien la lengua, sin embargo, y fué de los que más lucharon por defender su pureza. El día de su muerte (cuenta Cánovas del Castillo), recibida ya la Extremaunción y retardándose un poco el momento final, « quiso todavía oir, antes de dar á Dios su alma », algunas páginas del *Don Quijote*. Escribió además versos, una corta novela histórica, *Cristianos y Moriscos*, y una historia de la *Conquista y Pérdida de Portugal*, publicada ésta por el mismo Cánovas, en 1883 : todo ello de no subido valor.

Roca de Togores, Marqués de Molins (1812-1889), figuró en política tanto ó más que en literatura. Fué siempre uno de los miembros más activos de la Academia de la lengua, á la que perteneció desde 1837; y como político, después de A. Cánovas del Castillo entre los civiles, de Martínez Campos entre los militares, ninguno contribuyó más eficazmente que él, por medio de sus relaciones sociales y su incesante tarea de opositor, á hacer fracasar el reinado de Amadeo y reponer á los Borbones en el trono.

En la historia literaria hará probablemente menos papel que en la otra, á pesar de que escribió mucho. Compuso poesías líricas de toda especie, y además

de datos, escrito con cierta pesadez y monotonía, como todo lo de este célebre hombre de Estado.

leyendas como Zorrilla, romances históricos como Rivas, doloras como Campoamor : todo ello con alguna facilidad, con bastante elegancia, aunque á menudo con sabor arcaico inopórtuno. Su obra más notable, la que más ruido hizo y más aplausos obtuvo, es el drama en verso *Doña María de Molina*, representado en 1837. El argumento es en el fondo idéntico al de *La Prudencia en la mujer* de Tirso de Molina; más escrupulosamente ajustado á las crónicas y las tradiciones antiguas, pero no con grado mayor de verosimilitud poética. Queda Molins en definitiva respecto al predecesor en posición parecida á la de Martínez de la Rosa respecto á Sófocles con su *Edipo*. Compréndese que Martínez de la Rosa, á tantos siglos de distancia y en lenguaje tan diferente, intentase, como Voltaire, ante otro público y ante otras costumbres, renovar el argumento griego; pero Molins, sobre hallarse tan cerca todavía del famoso modelo, escribe en el mismo idioma, conforme á métrica igual, para el mismo pueblo, y viene su obra inevitablemente á ser una modesta refundición, aunque técnicamente no se llame así y aunque haya él pretendido otra cosa. Estudió con escrupuloso esmero la historia de Castilla en el siglo XIII y concibió su drama bien empapado en su espíritu y su memoria ; no vale sin embargo *Doña María de Molina* tanto en absoluto como *La Prudencia en la mujer*. Pero en relación al desarrollo del drama histórico español de la época romántica representa, encierra algo especial, algo propio y característico.

distinto en ciertos rasgos á lo que antes de él hicieron García Gutiérrez y Hartzenbusch, que no permitirá pasar por alto el nombre del autor. Esto, y no más. Cuando se puso en escena, ante auditorio cuya inmensa mayoría no había seguramente leído la crónica dramática de Tirso, la grandeza del argumento histórico bastó para levantar y entusiasmar al público. Hoy, que ya no se ve en el teatro, léenlo sólo críticos ó aficionados curiosos, los que no pueden dejar de establecer la comparación, ante la cual forzosamente sucumbe la obra moderna.

Hay tres poetas más, uno de ellos prosista notable también, que apenas he mencionado todavía, que pertenecen por la fecha en que florecieron y por el carácter de sus escritos al período romántico y que no es posible pasar en silencio.

Arolas (1805-1849), nacido en Barcelona, el P. Juan Arolas, como se le llama en la edición póstuma de Valencia, 1883, donde están reunidas todas sus poesías, merece especial recordación por sus *Orientales;* pero escribió también, como Zorrilla, leyendas tradicionales que se leen todavía con interés. En las *Orientales*, saltando por cima de las obras de Zorrilla y del que de éste fué primer modelo, Víctor Hugo, va á los poetas del Oriente verdadero, en busca de temas bien característicos, como « el encendido amor de Sacuntala », y de imágenes bien luminosas y resplandecientes, como Zorrilla mismo apenas tuvo, antes de consagrarse al poema

sobre Granada. El amor sensual, ardientemente concebido y expresado, el aire cargado de perfume de los serrallos, el existir monótono de la mujer encerrada y el desprecio constante de la vida engendrado por el fatalismo, prestan suficiente color local, bastante sabor exótico, arábigo, á estas composiciones, las mejores á mi juicio del poeta, quedando así, me parece, sin exacta significación aquel bonito verso de Balaguer :

los bells cantars lamartinians d'Arolas,

pues no se descubre bien la semejanza entre este poeta y el elegíaco cantor de *Jocelyn* y las *Meditaciones*.

Nicomedes Pastor Díaz nació en Galicia el año de 1811 y murió en Madrid en el de 1863. Estudió para abogado, cultivó siempre las letras con amor, pero con poco tiempo que dedicarles en suma, pues fué estadista, repúblico ilustre, investido en el curso de su no larga vida de multitud de cargos públicos hasta llegar á ser Plenipotenciario de España en el Piamonte y en Portugal, y dos veces Ministro de la Corona. Hay en sus versos, llenos de pompa y colorido, aunque á veces demasiado sombríos, imágenes magníficas. Escritos casi siempre en el mismo tono y en la misma clave son monótonos á menudo, pero también alcanzan con frecuencia un grado de brillantez y resonancia singular. Acaso no haya quien lea su composición titulada *La Sirena* sin conservar siempre en la memoria, cual sucedió á Hartzenbusch

desde la primera vez que la oyó leída por el autor mismo en el Liceo de Madrid, la estrofa final:

No más oí de la gentil sirena
el concierto divino,
sino el tumbo del mar sobre la arena
y el bronco son del caracol marino.

Fué ésa una de sus primeras poesías aplaudidas; luego escribió otras de las que podrían tomarse ejemplos iguales de sonoridad vibrante; pero creo que la obra más notable de Pastor Díaz está en prosa.

Titúlase: *De Villahermosa á la China, Coloquios íntimos*. La parte primera se publicó en un periódico y diez años después las tres siguientes, reunidas todas en un volumen, Madrid, 1858. Abstúvose de propósito de calificarla como novela, pues la acción se desenvuelve muy lenta y son pocos los personajes. Es más bien un poema en prosa, empapado en melancolía profunda, que da al autor ocasión de desahogar el alma de sus más íntimos sentimientos, sin afectación de escepticismo, sin ostentación excesiva de hastío. El protagonista, Javier, es un Werther ó un Jacopo Ortis, más viril, que no se suicida, que tiene fe y va á morir á China en el martirio como misionero, después de haber hecho cuanto le era dable para remediar las consecuencias de la pasión ardiente que ha despertado y á que no puede corresponder.

Está hermosamente escrito y lucha victoriosa-

mente á menudo contra las grandes dificultades que ofrece el idioma para llegar á expresar con claridad y precisión estudios delicadísimos de pasión, análisis de sentimientos sutiles y profundos. Puede formarse idea de lo que le costó por el siguiente fragmento de una de sus cartas á A. de Latour, aquélla con que acompañaba el envío de la obra: « Esta lengua española no está hecha al análisis íntimo del corazón; nuestros autores antiguos, los prosistas digo, eran exteriores, objetivos, no descendían al examen íntimo de la conciencia. Ustedes los franceses tienen la frase hecha para todas esas medias tintas y su lengua es menos exigente y más servicial. La nuestra es indómita, como un órgano de muchos registros. Ella, es verdad, canta y llora, suspira, gime, aúlla, silba, grita, murmura y se presta á todos los tonos como á todos los afectos; pero se revienta uno al manejar esas teclas de piedra que corresponden á tubos de bronce, siempre se oye un poco del teclado, y el fuelle. Además yo escribí ese libro enfermo y luego no le pude corregir. »

El libro, á pesar de su mérito y la notoriedad del autor, pasó casi inadvertido, desengaño que al autor afectó bastante. « Veré (decía al mismo Latour) si puedo aún escribir algo. *Hélas!* ¡qué reflexiones tan tristes! ¿Para qué escribir? Cuando publiqué mi libro, no tuve más felicitación que la de usted. Porque me han dado una cinta y un puesto de Senador y Consejero, tengo una resma de cartas de parabién. ¿No es triste verlo y palparlo, sobre todo cuando no

hay más que dos meses de una cosa á otra? » (1).

Vivió cinco años más, muy enfermo ya en los últimos, y sucumbió á un padecimiento del corazón, el mismo mal que llevó á la tumba á Donoso Cortés.

Antonio Hurtado (1825-1878) se distinguió como lírico y como dramático. En el *Romancero de Hernán Cortés* demostró ser uno de los más inspirados continuadores de los *Romances históricos* del Duque de Rivas. Tampoco está lejos de su modelo en la colección de leyendas que publicó con el título de *Madrid Dramático;* en ella sucesos de la vida de Lope de Vega, de Cervantes, de Quevedo, de Villamediana, de Moreto, alternan con otros episodios más ó menos históricos de la tradición nacional, como base de leyendas en verso, parecidas á las de Zorrilla. En el teatro obtuvo también Hurtado bastante éxito: su primer drama, *El Anillo del Rey*, y otro escrito más de quince años después, *La Maya*, son interesantes, románticos todavía, con signos ya de decadencia. Hacia el fin de su vida trocóse en espiritismo su romanticismo y lo puso en escena, sin éxito, bajo el título de *El Vals de Venzano*.

Manuel de Cabanyes, nacido en Cataluña en 1808, vivió aún menos que Larra, pues falleció en 1833, y debe á la temprana muerte, tanto como á su talento muy distinguido, el gran renombre que entre sus

(1) Debo conocer estas cartas, enteramente inéditas lo mismo que las otras citadas antes en la biografía de la Avellaneda, á la bondad de M. Alfred Morel-Fatio.

paisanos conserva. Balaguer leyó su apología en la Academia Española, á la cual naturalmente no tuvo tiempo de pertenecer, y su ciudad natal, Villanueva y Geltrú, le ha levantado una estatua. Sus versos no son enteramente clásicos ni verdaderamente románticos, y aunque parece probable que, á haber vivido más, habría continuado en el sentido de la reforma poética, por lo que nos ha dejado sólo es lícito considerarlo como una esperanza malograda. Fué, eso sí, ferviente admirador de Horacio y puso en castellano con marcada habilidad versos del gran lírico latino. La pequeña colección de sus poesías, *Preludios de mi Lira*, indica bien por su título lo que contiene : primeros y gratos acordes de un buen instrumento, que la muerte demasiado pronto destrozó.

En torno de Balmes no pudo menos de formarse en Cataluña un grupo de literatos, amigos y admiradores del gran controversista; en él descuella Pablo Piferrer, muerto casualmente en el mismo mes y año que Balmes, pero aún más joven, de treinta años solamente. Escribió en verso medianamente, en prosa mucho mejor, prosa romántica y pintoresca que parecía anunciar algo así como un John Ruskin español. No pudo terminar la obra monumental que emprendió, *Recuerdos y Bellezas de España*, en la cual describe é interpreta con exuberante riqueza de estilo los monumentos y ruinas artísticas de las Baleares y el Principado, únicas partes que pudo trabajar, y aun la de Cataluña no está completa. José María Quadrado, polígrafo balear, amigo también de Bal-

mes, en sentido artículo necrológico que dedicó á los dos eminentes compatriotas, Balmes y Piferrer, desaparecidos al mismo tiempo, dice que la obra de éste es un poema, un *Childe Harold* artístico. Recorrió el autor en efecto para escribirla, paso á paso, toda la provincia, y al mismo tiempo que formulaba el juicio estético, evocaba recuerdos históricos y desentrañaba el sentimiento profundo de todo lo que veía. Compuso de este modo una obra de arte y de grande erudición al mismo tiempo. En Piferrer, como en Cabanyes, perdió el romanticismo español dos legítimas esperanzas.

Tócame hablar ahora aquí de José Joaquín de Mora, precisamente el individuo que escogió la Academia para sentarse en la silla que Balmes no pudo ocupar. Nació ese ilustre hijo de Cádiz el año de 1783, escribió las *Leyendas Españolas* y fué personaje tan conocido en América como en Europa. Las *Leyendas* fueron empezadas en 1835, residiendo el autor en La Paz, Bolivia, concluídas durante su viaje de vuelta á Europa en 1838 y publicadas en Londres y París en 1840. Fué la primera mitad de su vida una serie de peregrinaciones y aventuras, que no es posible relatar aquí detenidamente. Prisionero varios años en Francia durante la guerra contra Napoleón, abandonó luego la patria al caer el régimen constitucional de 1820 para establecerse en Londres, entonces asilo de los liberales españoles y centro activo de recursos de todo género para los hispano-americanos en lucha

por la independencia, centro tan eficaz casi como lo fué Nueva York medio siglo después para Cuba levantada contra la metrópoli. Mora, á ejemplo del célebre José María Blanco, abrazó públicamente la causa separatista americana, puso talento y pluma á su servicio, ayudóla activamente y, tres años después, llamado por el Presidente Rivadavia, se embarcó para Buenos Aires. Al cabo de otro año, caído Rivadavia, aceptó ofertas iguales del gobierno de Chile y por tierra se trasladó á Santiago. Residió aquí tres años; en la Plata había tomado parte en la política local en favor del partido más liberal y, vencido éste, tuvo que salir del país; en Chile pasó lo mismo, pero lo supusieron complicado en una conspiración para tratarlo peor. « Es insoportable », dijo el *Mercurio* de Valparaíso, diario adicto al gobierno, « que un » espanol, nuestro enemigo nato, un aventurero des- » preciable, tenga la osadía de conspirar contra la » República » (1). Había prestado grandes servicios á la educación del país, mas fueron implacables. No existió semejante conspiración, pero ocupaban el poder aquellos contra quienes había sostenido violentas polémicas y fué encarcelado primero, después ignominiosamente expulsado. No tenían allí la mano ligera: lo mismo habría sucedido á Andrés Bello, su rival, si hubiese triunfado el partido contrario. Mora se refugió en Lima, donde fué cordialmente recibido

(1) Véase *Don José Joaquín de Mora*, Apuntes biográficos por Miguel Luis Amunátegui. — Santiago de Chile, 1888, pág. 257.

y, ora en el Perú, ora en Bolivia, permaneció hasta que, siete años más adelante, se dió á la vela para Londres en calidad de cónsul general de la Confederación Perú-Boliviana é investido de toda la confianza del presidente Santa Cruz. Pero, á los pocos meses tuvo lugar la batalla de Yungay, desapareció la Confederación, triunfó Chile, cuyos gobernantes y cuyo régimen político detestaba, y comenzó á pensar en la vuelta á España.

No lo recibió mal la patria, todo lo contrario. Nadie le hizo cargos por haberse puesto, diez y siete años antes, del lado de las colonias rebeladas, pues libres ya todos de la pesadilla de esas guerras tan dolorosamente sangrientas, establecido el gobierno representativo cuando ya las colonias eran independientes, no había interés en remover esas cenizas, y casi nadie recordaba ó sabía los pormenores de esa historia. Hoy mismo parece ser así, pues escritor tan bien informado como el P. Blanco García dice en su *Literatura Española del siglo XIX* (vol. II, pág. 141) que « Baralt en España comenzó y concluyó su carrera de escritor », sin duda por no haber llegado á su noticia la existencia de la *Historia de Venezuela* (3 vols., París, 1841; 2.ª edición, Curazao, 1887), tan conocida y estimada en toda América.

De Cádiz, donde estuvo al frente de un colegio, pasó á establecerse en Madrid. Aquí escribió mucho en los periódicos, entró, ya lo dije, en la Academia de la lengua, publicó en 1853 la colección

de sus otras poesías, y vivió tranquilo, sin enemigos, pues no tomó parte activa en política, generalmente apreciado por la amenidad de su carácter tanto como por su talento, hasta morir en Enero de 1864.

Para la posteridad, Mora poeta está todo en las *Leyendas Españolas;* en realidad se puede prescindir de cuanto contiene el grueso volumen de 1853; muéstrase en él, cual siempre, excelente versificador, sólo en las Leyendas verdadero poeta. Hizo en éstas algo original, algo suyo sólo, fundiendo en la trama de su estilo el sarcasmo y la gracia humorística del *Beppo* y otras obras de Byron con el interés sostenido de la narración. Prodiga digresiones, como el poeta inglés, algunas muy felices, que aprovecha para depositar en ellas las lecciones de su experiencia, las amarguras de sus desengaños. Fáltale, es verdad, el estro de Espronceda y no llega á Byron en la elocuencia del sentimiento; mantúvose sabiamente en terreno más humilde, dando cuanto podía á la narración un tono, un acento personal propio, que se distingue del de los otros poetas de la época. Busca gustoso también las mayores dificultades métricas para tratar de vencerlas, como en las bellas octavas de octosílabos de la leyenda *Pedro Niño*, que su antiguo émulo en Chile citó y celebró en el año mismo de su publicación (1), como hizo

(1) En el periódico *El Araucano*, 1846. *Obras Completas de Don Andrés Bello*, Santiago de Chile, 1884. Tomo VII, págs. 301-311.

también con otros versos de Mora en sus excelentes *Principios de Ortología y Métrica.*

*
* *

Muerto Larra, no hubo en España juez literario tan sagaz ni tan asiduamente consagrado al ejercicio de la crítica. Nunca faltaron artículos críticos á intervalos más ó menos regulares en los periódicos, pero nadie volvió á conseguir la notoriedad, menos aún la autoridad de *Fígaro*. La política todo lo absorbía y el público sólo en el teatro manifestaba verdadero interés en la evolución de la nueva escuela. No hay crítico eminente que citar, aunque sí muchos apreciables : Gil y Carrasco, Villalta, Ochoa, Ferrer del Río, el mismo Lista que, sin renunciar á los viejos cánones, no fué enemigo irreconciliable de los nuevos, y nunca olvido que habían sido discípulos suyos Espronceda y varios de los románticos menores. Alcalá Galiano, que comenzó más intransigente que Lista rompiendo lanzas contra Böhl de Faber por los grandes elogios que á la zaga de los Schlégel hacía éste de Calderón y el antiguo teatro, se convirtió en la emigración y escribió el prólogo sin firma que lleva el *Moro Expósito* del Duque de Rivas. Es, como el prefacio del *Cromwell* de Víctor Hugo, una especie de manifiesto literario, sin el tono juvenil y militante de la obra francesa, sin su riqueza de ideas é imágenes y su esplendor de estilo. Redactado, por el contrario,

en tono de viejo maestro, sus párrafos se desenvuelven lenta y laboriosamente para venir en suma á proclamar con timidez é inútiles precauciones lo que ya en su fecha (1834) estaba ganado y asegurado, concluyendo por hacer decir al autor que su nuevo poema no es clásico ni romántico, *divisiones arbitrarias en cuya existencia no cree.* Era no creer en la evidencia. Galiano, que según testimonio unánime de propios y extraños, fué maravilloso orador é improvisador en la tribuna de las arengas, vale mucho menos como crítico é historiador.

Crítico é historiador fué también Antonio Ferrer del Río Su estilo y lenguaje eran afectados y con deslices frecuentes de mal gusto (1); pero sus libros se apoyan en fondo sólido y son interesantes. La serie de biografías de contemporáneos, que publicó bajo el título de *Galería de la Literatura Española*, conserva menos esos defectos, sin duda por haber sido, como advierte, rápidamente escrita. Tiénenlos demasiado sus dos obras principales : la historia de *Las Comunidades de Castilla* (1850) y

(1) Algunos increíbles. En las primeras líneas de su discurso de entrada en la Academia (Mayo de 1853), después de expresar su gratitud por el honor recibido, agrega : « Pero como entre las flores nacen espinas, y las venturas de la tierra no son cabales, amarga hoy la mía, con ser tanta, la reflexión triste de que, para penetrar en este venerando recinto, *estampo forzosamente la huella sobre la losa de un sepulcro* ». Esta última rebuscada frase significa simplemente que sucede á un difunto, lo que generalmente acontece á todos los Académicos. El difunto era J. N. Gallego.

la del *Reinado de Carlos III* (1856). En aquel episodio famoso del tiempo de Carlos I creía ver Ferrer el principio de la *Decadencia de España*, y así, para causar sensación, lo puso en el título. La segunda obra, por él preparada durante mucho tiempo como término y corona de su vida de historiador, fué publicada bajo los auspicios y la protección del Rey consorte y no puede disfrazar cierto olor de historiografía áulica, en el epílogo, verbigracia, cuando enumera desaciertos y atentados de la época de Carlos IV sin mencionar el escandaloso favor de que dispuso Godoy. No conozco, sin embargo, nada mejor y más completo que el libro de Ferrer sobre ese período, ese único paréntesis, relativamente luminoso, de la triste historia de los Borbones de España.

Salvador Bermúdez de Castro, el amigo de Tassara — que con tanto afecto habló de él :

Tus versos, Salvador, que amé cual míos, —

publicó, antes que Mignet, en 1841, una biografía de Antonio Pérez, que se deja leer como una animada novela. Aunque en puntos dudosos supone ó inventa explicaciones, que en nada se apoyan, — como ya observó Mignet en su libro sobre el mismo tema, — estudió atentamente la época y se valió de documentos antes desconocidos. Más adelante, en 1862, el Marqués de Pidal, que ya en esa fecha contaba sesenta y tres años, dió á luz una extensa *Historia de las Alteraciones de Aragón* en el mismo período,

menos dramáticamente escrita, más sólidamente trazada, pero con el objeto declarado de blanquear el rostro y defender los actos de Felipe II.

La única Historia general de España, extensa é importante, publicada en este período, es la que empezó Modesto Lafuente en 1850 y completó en quince años hasta formar veintinueve volúmenes. El autor, nacido en la provincia de León el año de 1806, fué escritor satírico en prosa y verso antes de consagrarse á estudios históricos y ponerse á escribir su obra. La vena jocoseria de su talento, que por largos años explotó, le trajo en su patria reputación y popularidad superiores á las que pudo conseguir como historiador. *Fray Gerundio* y *Tirabeque* el lego, personajes que creó y en cuya boca puso sus burlas y sus sátiras, políticas principalmente, en lenguaje llano, al alcance del pueblo, llegaron á tener vida propia, y por algún tiempo la publicación periódica de Lafuente (dos « capilladas » semanalmente) obtuvo éxito extraordinario. Su sátira es tosca, vulgar, de propósito humilde, pero chistosa é intencionada. Como le falta la poesía y no alcanza á la superioridad de inspiración que tan fácilmente logra Larra, no puede ya hoy interesar ni apenas explicarse el gusto con que los contemporáneos la saborearon. Pero estaba bien al nivel de las masas, su influencia mientras duró el interés absorbente de la guerra civil fué bastante grande, y el esfuerzo en favor de la libertad y la regeneración de la patria muy de guardarse en cuenta. Mostróse además en

esa publicación muy á menudo versificador ingeniosísimo.

Por patriotismo igualmente siguió con ardiente empeño el proyecto de escribir la historia general de España, historia que no existía, que todos deseaban, pues no podía llenar esa necesidad la obra del Padre Mariana, escrita en los últimos años del siglo XVI, sin más valor ya que el que le prestaban la clásica excelencia de su lenguaje, el vigor de su estilo amplio y magnífico. Pero la tarea era inmensa en los días de Lafuente, algo así como cosechar en un desierto, crear un oasis en medio del Sahara. No había ni bastantes documentos coleccionados, ni catálogos completos ó índices en los archivos, ni monografías abundantes, y el autor mismo por desgracia no había tenido ocasión en la juventud de prepararse convenientemente. Lanzóse impávido, sin titubear, y con tesón infatigable trabajó durante quince años sin levantar mano, hasta hacer alto al morir Fernando y acabar su reinado, aunque había ofrecido ir un poco más lejos. La parte realmente difícil, el dilatado espacio que va desde la caída del Imperio romano hasta finalizar el siglo XIV, encerrada en menos de siete volúmenes de los veintinueve, es en extremo deficiente, de cualquier modo y por cualquier lado que se mire. Para lo demás rastreó y estudió documentos en los archivos, aclaró algunos puntos obscuros, trazó con firme pulso ciertos períodos y la obra en suma adquirió valor permanente. El estilo, en general algo redundante, maleado por la manía de

parecer decir algo más de lo que realmente sabía y tenía que decir, es fácil y elegante, la narración clara y de sostenida entonación. Precédela un extenso discurso preliminar, que llena la mayor parte del primer tomo, rápido, brillante, buen trabajo oratorio, lo mejor de toda la obra literariamente considerada. Murió en 1866.

Antes de 1833 sólo hubo campo en España para la oratoria política en dos momentos : el breve paréntesis de las Cortes de Cádiz y los tres años que convulsivamente duró la revolución de 1820. Pero en esos dos períodos tumultuosos vivir fué una angustia constante; todos se sentían en situación extraordinaria, excepcional, sin poder calcular lo que al término de aquel vasto esfuerzo la fortuna les reservaba. Promulgado en 1834 el Estatuto, iniciado, aunque tímidamente, un régimen representativo, reaparecieron en la arena los antiguos luchadores de la palabra, Martínez de la Rosa, Argüelles, Alcalá Galiano, gastados ya por el infortunio en la emigración, con poca fe en la libertad y menos todavía en la aptitud del pueblo para comprenderla y ejercerla. Hablaban siempre bien, pero ejecutaban mal, sufrieron nuevos amargos desengaños y poco á poco fueron perdiendo el prestigio, sin que se recuerde de ellos hoy un discurso, una frase memorable que salve su elocuencia del olvido.

Joaquín María López y Salustiano Olózaga, nacidos en 1802 y 1805 respectivamente, fueron des-

pués los que primero se elevaron á grande altura en los debates de las Cortes. En torno brillaron Cortina, González Bravo, Ríos Rosas, Pacheco, este último el más literato de todos, los demás principalmente abogados como Cortina, ó periodistas, como González Bravo, que se improvisó orador para promover ó cubrir con discursos los golpes de Estado y los pronunciamientos de los generales.

Los discursos de López que, como los de Olózaga, han sido reunidos en volumen, leídos hoy no resisten á esa prueba; ni siquiera las arengas no políticas del primero (el discurso ante el cadáver de Espronceda, por ejemplo) guardan perfecta relación con la reputación que le dieron sus contemporáneos. En un momento crítico de su vida tuvo Olózaga ocasión de pronunciar un gran discurso, de interés más vivo y patético que las escaramuzas de la guerra de partidos. Era Presidente del Consejo de Ministros, había obtenido la firma de la Reina, niña de trece años de edad, para disolver las Cortes, y cuando más seguro se creía del triunfo, encontró que sus adversarios, jefes de la mayoría en el Congreso, poseían una declaración oficial en que la soberana solemnemente afirmaba que la rúbrica del decreto de disolución le había sido arrancada á la fuerza, violentamente, por el desatentado ministro: crimen de lesa majestad que se expía en el cadalso, que se paga con la cabeza! Todo probablemente exagerado, si no inventado, por la camarilla de palacio. Pero la mayoría era hostil al primer ministro, no quería ser

disuelta, y conociendo el temple de carácter de Olózaga lo consideraban muy capaz de haberse propasado hasta ese punto. Olózaga se defendió hábil y elocuentemente, aunque no con la sobriedad y el patético vigor de Strafford en ocasión parecida ante la Cámara de los Lores. Su situación era muy delicada, pues tenía por falsa la declaración de la Reina, y no podía agravar su situación desmintiéndola así ante sus resueltos adversarios. Llegó un instante en que, perdida la voz, interrumpió el discurso, ahogado por los sollozos; pero era empresa desesperada tratar de apiadar á sus jueces, como tampoco Strafford lo consiguió. Para salvarse debió esconderse en Madrid al terminar la sesión y huir luego á Francia, hasta que se amortiguaron las iras de los parciales de Narváez y González Bravo. Éste hizo veces de acusador en el Congreso y fué el mayor triunfo oratorio de su vida.

El verdadero orador romántico, ya lo he indicado, fué Donoso Cortés, como fué uno de sus más brillantes escritores, lo uno y lo otro al mismo tiempo y del mismo modo. Sus discursos condensados equivaldrían á capítulos del *Ensayo sobre el catolicismo*, como en éstos á cada paso imagina fácilmente el lector el gesto y piensa oir el acento del orador ansioso de aplausos y aclamaciones. Las imágenes venían á su boca abundantes y magníficas, aun en medio de asuntos áridos y arduos, y vióse frecuentemente á amigos y adversarios, á los que profesaban opiniones parecidas y á los que desaprobaban

sus alardes de fanatismo, á cuantos tenían en fin la fortuna de escucharlo, aplaudir con entusiasmo, arrebatados por la vibrante sonoridad de su palabra, subyugados por la fuerza y sinceridad de sus convicciones.

Á su ejemplo formáronse otros oradores, como Aparisi y Guijarro; mas para hallar el legítimo sucesor, igual al maestro en riqueza de imágenes, superior en facilidad, en variedad de recursos y en amplitud de ideas y sentimientos, sería preciso ir al campo republicano en busca de Emilio Castelar. Pero éste, nacido en 1832, está ya fuera de los lindes en que se encierra el presente trabajo.

En torno de Espronceda, además de Enrique Gil y de Villalta, de quienes ya se ha hablado, giraron otros de menor magnitud, como Patricio de la Escosura y Miguel de los Santos Álvarez, que heredaron algo de su popularidad, que conservaron algo del brillo de su memoria.

Álvarez (1817-1892) intentó débilmente continuar el *Diablo Mundo*, y parece haber sido tan vivo su culto de la memoria del ilustre amigo, que para recordarlo conservó la costumbre de visitar á aquella que con el nombre de *Jarifa* inspiró á Espronceda una de sus poesías más hermosas y características. Jarifa era para Álvarez el recuerdo vivo del poeta desaparecido, del amigo incomparable :

En ti le encuentro yo, Jarifa mía!
En ti le encuentro yo, yo que le adoro

Con más dolor del alma cada día
Y hago de su recuerdo mi tesoro.

Estos versos, como los demás, no pasan, es claro, de cierta medianía. Más que el que los escribió hizo por todos ellos Espronceda mismo al poner una octava del poema, ó parte de poema, *María*, de Álvarez, como epígrafe del *Canto á Teresa*, y al volver á citar después el primer verso :

Bueno es el mundo! bueno! bueno! bueno!
Ha cantado un poeta amigo mío...

verso único que llevará el nombre de Miguel de los Santos Álvarez á lejana posteridad.

En prosa escribió mejor, con verdadera elegancia á veces, « con candoroso desenfado », ha dicho últimamente Valera (1). *La Protección de un Sastre*, uno de sus *Cuentos en prosa*, merecerá siempre leerse y guardarse en las antologías por la gracia y la naturalidad de la ironía.

Escosura (1807-1878), que fué militar algo revoltoso, como era común en la época, y se retiró de coronel, condiscípulo, biógrafo y por afinidad pariente de Espronceda, escribió poesías líricas, algunas en sus días muy celebradas, y románticas de veras, como *El Bulto vestido del negro capuz*, leyenda en versos de arte mayor, escabrosos, inarmónicos á menudo, de que ya nadie se acuerda; dramas que obtuvieron algún éxito, como *La Corte del Buen*

(1) *Florilegio de Poesías castellanas*, por Juan Valera. Tomo V. Madrid, 1904. Pág. 214.

Retiro, *Bárbara de Blomberg* y diez ó doce más que ya no se representan. En verso casi nunca deja de ser incorrecto y descuidado, cual lo es también, aunque mucho menos, su prosa de novelista, de trama más sólida; en definitiva es la novela el género literario en que mostró y desplegó más talento. *Ni Rey ni Roque*, novela á que ya he aludido al tratar del drama de Zorrilla que versa sobre el mismo asunto del falso rey Don Sebastián, escrita en la juventud, tiene vida y se recorre todavía sin fatiga. Al cerrar el tomo no puede uno menos de pensar que hubiera podido el autor llegar mucho más lejos, si hubiese cuidado mejor sus planes y acicalado su estilo. Después imitó con menos felicidad á Eugenio Sue en *El Patriarca del Valle*, y al cabo de muchos años silenciosos comenzó á dar á luz recuerdos interesantes de la historia de su vida bajo el título de *Memorias de un Coronel retirado*.

Zorrilla, que nunca se mezcló en política y no tenía las mismas ventajas y prendas personales, no reunió en torno suyo grupo tan numeroso de alumnos poéticos o amigos literarios como Espronceda; pero es imposible dejar de mencionar al venezolano José Heriberto García de Quevedo (1819-1871), quien vivió también muy unido á Rafael María Baralt y con él contendió en el certamen abierto por el Liceo de Madrid en honor de Cristóbal Colón; en él se otorgó el premio á la oda de Baralt.

García de Quevedo substituyó á Zorrilla en la composición de la *Corona poética de la Virgen María*,

así como en otros trabajos por Zorrilla empezados y no acabados : *Un cuento de amores*, *Pentápolis*. Más de las tres cuartas partes de *María* son obra exclusiva del substituto. Llegó á imitar, á *pasticher* con tanta habilidad el estilo y lenguaje de Zorrilla, que, sin saberlo de antemano, no se descubre siempre la solución de continuidad en esas obras escritas en común, pareciéndose sobre todo á su modelo, cual era de preverse, en los defectos : la profusión de adjetivos y la vaguedad de las ideas. Escribió mejor por su propia cuenta, produjo piezas de teatro y novelas, unas y otras sin gran valor; pero sus versos líricos son á menudo excelentes, como la oda *Á Italia*, en heptasílabos y esdrújulos alternados, á la manera de *Il Cinque Maggio;* como algunos trozos del poema *Delirium*, el cual, sin embargo, en conjunto es una narración desordenada, más de acuerdo con su título de lo que el poeta mismo quizás imaginaba. Siempre ocuparon su alma las ideas más generosas y exaltadas, y murió, según se dice, de resultas de una herida que le infirieron desde una barricada en París durante los terribles sucesos de 1871 (1).

No sería justo olvidar á José María Díaz, que ayudó á Zorrilla á escribir las escenas principales, las mejores, del acto segundo de *Traidor, Inconfeso y Mártir*. En el curso de larga vida compuso Díaz multitud de piezas dramáticas en verso, unas románticas,

(1) *Diccionario Biográfico Americano* por José Domingo Cortés. París, 1875. Pág. 198.

otras de forma semiclásica, que recuerdan las indecisiones de Delavigne más bien que las tragedias de Ponsard y la reacción ruidosa y efímera que sucedió en Francia al dudoso éxito de los *Burgraves*. Vaciló, pues, entre los extremos del arte, sin fijarse definitivamente, en busca siempre del favor del público, que sólo muy moderadamente obtuvo. Pero fué trabajador infatigable y evitó cuidadosamente vulgarizar ó prostituir la Musa.

La muerte de Miguel de los Santos Álvarez precedió dos meses nada más á la de Zorrilla. El último de los grandes jefes y el último de los epígonos desaparecieron así, á un mismo tiempo casi. Hay, sin duda, en las relaciones persistentes, confesadas tan públicamente, de Álvarez con *Jarifa*, igual que en los versos citados antes y otros de esa misma composición en memoria de Espronceda, algo de mórbido y anormal, que indica demasiado bien que se llega al término de lo que fué una escuela, una forma nueva del arte literario, y no es ya más que una moda que envejece, una manía extraña, una *pose* que se pierde en el ridículo. Lo que encantó y deslumbró como eflorescencia de brillante primavera, pierde poco á poco sus vivos colores, se marchita y acaba, víctima de la fatalidad común, por secarse y corromperse.

ÍNDICE ALFABÉTICO

ÍNDICE DE MATERIAS

I. F. D. M. 1935

	$
BARJA, Cesar. — Libros y Autores Clasicos. 557 pages, cloth Brattleboro, Vermont 1929	2.50
BARJA, Cesar. — Libros y Autores Modernos Siglos XVIII y XIX. 446 pages, cloth. Los Angeles, Calif. 1933	2.25
BARJA, Cesar. — Libros y Autores Contemporaneos. Ganivet - Unamuno - Ortega y Gasset - Azorin - Baroja - Valle-Inclan - A. Machado - Perez de Ayala. Bound	2.50
FITZMAURICE-KELLY, James. — Historia de la Literatura Espanola. 3rd corrected edition, 494 pages, cloth Madrid 1921	2. »
MORENO-LACALLE, J. — Composicion Oral y Escrita Exercices for Oral and written Spanish 1921, cloth.	1. »
DIEZ DE ONATE, Maria. — Cancionero Espanol. Coleccion de Canciones regionales, populares e infantiles de Espana, para uso en las escuelas y colegios de los Estados Unidos, 1924, cloth	1. »




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 11 02 12 012 2